

А

Российская академия наук
Российская академия образования
Издательство «Просвещение»

Читатель и время

Рабочая книга по литературе




ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

10 класс



Российская академия наук
Российская академия образования
Издательство «Просвещение»

Читатель и время

*Рабочая книга
по литературе*

10 класс

Под редакцией
члена-корреспондента РАО
В. Г. Маранцмана

Москва
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
2009

Серия «Академический школьный учебник» основана в 2005 г.

Проект «Российская академия наук,
Российская академия образования,
издательство „Просвещение“ — российской школе»

Руководители проекта:

вице-президент РАН акад. **В. В. Козлов**,
президент РАО акад. **Н. Д. Никандров**,
генеральный директор издательства «Просвещение»
чл.-корр. РАО **А. М. Кондаков**

Научные редакторы серии:

акад.-секретарь РАО, д-р пед. наук **А. А. Кузнецов**,
акад. РАО, д-р пед. наук **М. В. Рыжаков**,
д-р экон. наук **С. В. Сидоренко**

Линия учебно-методических комплектов под редакцией
чл.-корр. РАО, д-ра пед. наук **В. Г. Маранцмана**

Авторы-составители:

В. Г. Маранцман, Е. К. Маранцман, С. А. Никифорова,
С. А. Седова, Л. В. Гурвиц, М. В. Яковлева,
Г. Л. Ачкасова, А. В. Ляпина

Читатель и время : рабочая кн. по лит. : 10 кл. /
[авт.-сост. В. Г. Маранцман и др.]; под ред. В. Г. Ма-
ранцмана; Рос. акад. наук, Рос. акад. образования,
изд-во «Просвещение». — М. : Просвещение, 2009. —
191 с. — (Академический школьный учебник). — ISBN
978-5-09-018656-8.

Книга адресована учащимся как общеобразовательной, так и
профильной школы. Она является частью учебно-методического
комплекта под редакцией В. Г. Маранцмана.

Книга предназначена для более глубокого осознания законо-
мерностей развития литературы XIX века.

Диалог времен и культур, который положен в основу данного
пособия, позволяет решить задачу творческого освоения истори-
ко-литературного курса в 10 классе и организовать подготовку
к итоговой аттестации учащихся.

УДК
ББК

ISBN 978-5-09-018656-8

© Издательство «Просвещение», 2009
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2009
Все права защищены

Введение

Поспорим, перечтем, посудим, побраним,
Вольнолюбивые надежды оживим.

А. С. Пушкин. «Чаадаеву»

1821

Дорогие десятиклассники!



В ваших руках не обычная книга. Ее трудно читать подряд, как все предыдущие книги серии «Читатель и время» для 5—9 классов. В ней нет сквозного сюжета.

Сверяясь с материалами этой книги, вы сможете наладить общение с писателями и их произведениями, которые вы изучаете в школе, а может быть, книга поможет вам по-новому посмотреть на уже известные вам вещи.

Особое внимание обращено в книге на вопросы подготовки к экзамену по литературе, ведь независимо от его формы к нему нужно готовиться заранее и по-особому, тем более если вы уже выбрали свою дорогу в жизни и она пролегла через литературу.

Если вы учитесь в профильном гуманитарном классе, литература — ваш главный предмет. Поэтому обдумывание литературных произведений, их сопоставление становятся вашими повседневными занятиями. Но повседневность не означает рутину, скуку. Сама литература не даст вам скучать. В ней обсуждаются человеческие судьбы и судьбы мира, исследуется человек — его чувства, мысли, поступки. Ведь это само по себе самое увлекательное в жизни — не только общаться с теми людьми, которые вокруг, но и расширять круг общения во времени и пространстве, читая и думая над книгами.

Мы подготовили для вас задания, предполагающие диалог разных времен и культур, они помогут вам проникнуть в суть идей.

Литература — это прежде всего искусство. Искусство слова. И конечно же, изучение литературы предполагает ее диалог с разными видами искусства — с живописью, музыкой, скульптурой, хореографией, театральным и киноискусством и др. Сегодня становятся неотъемлемой частью нашей жизни кино- и театральные постановки, подчас они даже заменяют нам чтение. Между тем построение диалога искусств — дело нелегкое, требующее уже сложившегося художественного вкуса, чтобы безошибочно уловить, где подлинное, а где мнимое искусство.

Конечно, вдумчивое постижение литературы и любого другого искусства требует не только времени, но и душевных сил. Развлекательное же чтение не требует напряжения души, оно для отдыха.

Русская литература XIX века, а вам в 10 классе предлагается прочитать и изучить именно ее, в истории литературы составила славу нашей родины. Именно русская литература XIX века стала классической не только для людей русской культуры, но и для всех, независимо от вероисповедания и цвета кожи, родного языка и бытовых привычек. Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого, Достоевского и Чехова пытаются понять все культурные люди нашей планеты.

Культура растет, как дерево, вбирая все соки той земли, на которой оно растет. Его крона ветвится, но корень остается неизменным. Литература XIX века — один из таких корней.

Надеемся, что эта книга поможет вам стать по-настоящему достойными той культуры, которая озарила Россию XIX века, которую мы и сегодня стараемся понять и дотянуться до ее вершин.

И вслед за А. С. Пушкиным мы призываем вас «...в просвещении стать с веком наравне» («Чаадаеву»).



I раздел

Теоретико- литературные понятия





Литературные направления



Вы уже начали изучать особенности основных литературных направлений в 9 классе. Но в профильной школе эта работа приобретает все более системный и всеобъемлющий характер.



Литературное направление — некая общность идеологических и эстетических основ искусства определенной исторической эпохи.



Мы подготовили для вас материал об основных литературных направлениях, о *классицизме* и *романтизме*; об их воплощениях в мировой и русской классике, причем не только в литературе, но и в других видах искусства. Еще об одном важнейшем литературном направлении — реализме вы прочитаете в учебнике по литературе.

Чтение и обдумывание статей о классицизме и романтизме поможет вам объемно представить себе мироощущение человека ушедших эпох и глубже понять литературные произведения, написанные в те времена.

Классицизм

Литература и живопись Литература и архитектура

Абсолютная монархия во Франции XVII века выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства.

Важно уяснить, что «правила» классицизма — не случайный набор регламентаций, но определенное отношение к миру, рожденное идеей сильной государственной власти

и единой нормой поведения, всеобщей ценности определенных достоинств в человеке.

1. Что же считалось нормой и образцом классицизма?
2. Какой тип человека представлялся классицизму идеальным?
3. В чем классицисты видели достоинства искусства?

Вспомним Версаль, чуть иронично и в то же время поэтически изображенный на картинах **А. Н. Бенуа** («Последние прогулки Людовика XVI. У Курция». 1897 г.; «Водный партер в Версале». 1906 г.). Вы можете найти эти картины в Интернете или посмотреть их репродукции в альбоме **В. Петрова** «Мир искусства» (М., 1975. — С. 84—85).

Ясность перспективы, геометрически правильные линии, которым подчинена природа, величие и нарядность — таков общий образ эпохи классицизма, запечатленный в парках Версаля и увиденный глазами русского художника XX века.

Вспомним несколько картин из собраний Государственного Эрмитажа: **Клод Лоррен**. «Утро в гавани». 1650 г., «Полдень». 1651 г., **Никола Пуссен**. «Танкред и Эрминия». 1625—1627 гг.¹.

Яркость и чистота красок соперничают со строгим изяществом линий. В картинах Лоррена мир обозрим и измерим, подчинен человеческой воле. Природа принимает формы, назначенные ей человеком. И человек строго подчинен нормам красоты. Страдание не обезображивает героев картины Пуссена. Они сохраняют в самые драматические моменты жизни грацию, волю, красоту, силу. Образы идеального царства разума и красоты, увиденные на картинах художников XVII века, оживают в литературе.

Вспомните сюжет трагедии **Пьера Корнеля** «Сид» (1636) и перечитайте монолог дон Родриго из 6-го явления I акта, где герой отдан «внутренней войне» любви и чести. Нужно прочесть и диалог Родриго и Химены из III акта (явление 4).

Искусство классицизма и ныне продолжает сохранять свое живое обаяние. Роль Сиды блистательно сыграл выдающийся французский актер **Жерар Филипп**.

¹ Все указанные в этой книге произведения изобразительного, музыкального, киноискусства и др. можно найти на соответствующих сайтах в Интернете.

Увидев победу высоких начал долга в трагедии Корнеля, обращаемся к «Поэтическому искусству» Н. Буало (1674). Живой перевод Э. Л. Линецкой (М., 1957) делает чтение отрывков из поэтического трактата путеводителем по жанрам классицизма (о слоге из 1-й песни: «Но вот пришел Малерб...», об оде из 2-й песни: «Стремится ода ввысь...», о комедии из 3-й песни: «Была комедия с ее веселым сменом...»).

Все эти конкретные наблюдения над искусством классицизма помогут вам понять и черты литературного направления, постепенно выявить их в живом материале искусства.

Классицизм при этом рассматривается не только как исторически отжившее и исчерпавшее себя выражение идеологии абсолютной монархии, но как рационалистическая гармония, в которой сказалась мечта искусства о строгой упорядоченности мира, вера в разум человека.

Схематизм и сухая условность классицизма делают его наивным, даже немного смешным в глазах современного молодого человека, но ни один период развития искусства не умирает бесследно, художественные открытия классицизма оказываются живыми до наших дней. Недаром время от времени происходит возрождение классицизма, столь заметное в архитектуре (конец XVIII — начало XIX века, неоклассицизм XX века). Пьесы Ж. Б. Мольера и ныне не сходят с театральных сцен. «Тартюфа» ставил Театр на Таганке, «Дон Жуан» в удивительной по глубине интерпретации А. Эфроса шел в Театре на Малой Бронной в Москве. Вы можете прочитать об этом спектакле в книге А. Эфроса «Репетиция — любовь моя» (М., 1975).

Обдумывая I и II действия комедии Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», разрешаем такие вопросы:



Вопросы к читателю

1. Почему Журдену хочется походить на дворянина?
2. Какие качества мешают этому желанию и как он старается их победить?
3. Какие свойства характера обнаруживает Журден на уроках?
4. Кто здесь смешнее и неприятнее: учителя или «ученик»?

Следует сказать, что в первом круге комедии Журден, несмотря на свою смешную страсть, выигрывает в сравнении с учителями. Их претензии, самовлюбленность, забота о выгоде, грубое соперничество и откровенное невежество так резко подчеркнуты Мольером, что зритель проникается невольным сочувствием к Журдену, который бескорыстен в своих желаниях, наивен, доверчив и чем-то похож на ребенка. При этом Журден обнаруживает и здравый смысл, и искренность чувства, и устойчивость вкуса (вспомним записку Доримене). Особенно интересна и важна сцена с учителем философии.

Второй круг пьесы начинается с III действия, где Журден показан в окружении своего семейства и раскрывается во встречах с аристократами.



Вопросы к читателю

1. Отчего жена недовольна Журденом?
2. Почему служанка Николь смеется над хозяином?
3. Как Мольер, поссорив влюбленных, позволяет понять, что Клеонт и Люсиль любят друг друга?
4. В чем благородство Клеонта в сцене сватовства?

Искренность и остроумие Николь подчеркивают нелепости поведения Журдена, который кажется все же человеком деликатным рядом со своей женой, деловитой, грубой и ревливой. Может быть, Журдена тянет к аристократам именно изысканность их обращения, которую он принимает за человечность?

Может быть, желание стать аристократом содержит внутренний протест буржуа, в котором остро говорит чувство человеческого достоинства, поправное сословными привилегиями дворян?

Так или иначе Журден не изображен человеком, слепо подчинившимся моде. Ведь мучается же Журден после отказа Клеонту:

«Что за черт? То и дело колют мне глаза моим знакомством с вельможами, а для меня ничего не может быть приятнее таких знакомых. От них одни только почет и уважение».



1. Чем же аристократы покорили Журдена и каковы они на самом деле?
2. Как Доранту удалось сделать Журдена своим «банком»?
3. Какое отношение вызывают Журден и Дорант при первом появлении Доримены (конец III действия)?

Цинизм Доранта оттеняет великодушие Журдена. Аристократы в реальности не обладают теми достоинствами, которые в них видит Журден. Правда, благородная Доримена так и не узнала обо всех обманах, но это, как и согласие выйти замуж за Доранта, не свидетельствует ни о тонкости ее чувств, ни о проницательности ума.

Итак, во всех сопоставлениях Журден при комизме своего поведения оказывается в чем-то выше, лучше окружающих. Тем нелепее его страсть стать другим, не человеком третьего сословия, а дворянином. Название комедии Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» имеет двойной смысл. Мещанин оказывается, в сущности, не хуже дворянина, но мечтает стать выше себя по положению в обществе. Мольер показывает не только комизм, но и опасность этой попытки, которая отдает героя во власть обманов. Клеонт прямо формулирует эту мысль пьесы:

«Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости».

Идея классицизма о мере вещей, о регламентации, о предназначенности каждого круга общества и частного лица к определенным действиям присутствует в комедии Мольера, эстетически связанной с *правилами трех единств (действия, времени, места)*.

На первый взгляд может показаться, что сюжетная линия Клеонт — Люсиль противостоит единству действия. Но это не так. Искренность чувств влюбленных делает пародийной и надуманной страсть Журдена к Доримене.

Классическая комедия при четкости оценок драматурга не предполагает однолинейного отношения к персонажам. Журден вызывает в зрителе не только осуждение, но и сочувствие, хотя Мольер показал его не только смешным, но и опасным (вспомним деспотический запрет отца, не позволяющего Люсиль выходить замуж за недворянина). Но и благородный Клеонт не удерживается на стезе прямодушия. Затеяв с Ковьелем турецкий маскарад, он обманом добивается того, чего не мог получить открыто. Забавность эпизодов не устраняет некоторой горечи и иронии драматурга.

Гражданственность, общенациональная, патриотическая, а не только монархическая направленность русского классицизма объясняется исторически более поздним, чем во Франции, а потому и более художественно сложным выражением идей времени. Идеи просветительства и реалистические тенденции проникали в русский классицизм и делали его явлением своеобразным. По справедливой и научно аргументированной мысли Г. П. Макогоненко, в русском искусстве XVIII века происходило решение коренных проблем эпохи Возрождения (гуманизм, отношение к культуре античности)¹.

Русский классицизм был длительной эпохой в истории искусства именно потому, что он срастался с решением проблем Возрождения и Просвещения. Нет нужды делать его явлением статическим. Конец XVIII и начало XIX века обнаруживали ту же общность ритмов художественного развития России и Европы. Неоклассицизм периода Великой французской революции и империи Наполеона в русском искусстве представлен художественно самостоятельно и связан с Отечественной войной 1812 года и началом освободительного движения (декабризмом).

Художественному иллюстрированию этих мыслей может способствовать сопоставление полотен **Давида** и **Левицкого**, архитектурных ансамблей петровского времени и творений **Кваренги**, **Камерона**, **Воронихина**, басен **Лафонтена** и **Крылова**.

¹ *Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. — Л., 1976.*



*Иоганн Лампи (старший).
Портрет Екатерины II
с аллегорическими фигурами Крепости
и Истины. 1790-е гг.*

Стремление показать развитие русской литературы в контексте всей культуры XVIII века — заметная и плодотворная тенденция литературоведческой науки, которая нашла свое отражение в современной школе. Живопись и архитектура активно включаются в размышление о проблемах русского классицизма.

Чтобы подчеркнуть отличие традиционного, ставшего в XVIII веке почти ремесленным, европейского классицизма от русского, сравним картину **И. Лампи (старшего)** «Портрет Екатерины II с аллегорическими фигурами Крепости и Истины» и картину **Л. Г. Левицкого** «Портрет флигель-адъютанта А. Д. Ланского». В чем сходство и непохожесть изображений императрицы и ее фаворита? Общая парадность картины, создаваемая эффектной драпировкой, колоннадами, незамкнутым пространством, торже-



Л. Г. Левицкий. Портрет А. Д. Ланского

ственность поз, блеск нарядных и тщательно выписанных одежд с живописными контрастами красок и самой фактуры материала (шелк, бархат, металл) — все это определяет общую цель художников — прославление портретируемого человека, его возвеличивание. Фигуры, окружающие Екатерину II, на картине Лампи-старшего демонстрируют не только завороченность ее величием, но почти испуг, потрясение перед могуществом и необычайными добродетелями государыни. Каковы же они? Что мы можем сказать по портрету о характере человека? Немногое. Это спокойное, уверенное в себе величие, строгость и ясность разума, щедрость и бесстрашие, подчеркнутые жестом. То есть перед нами штампованный, по представлениям классицизма, набор достоинств, необходимых великому лицу, монарху.

Портрет А. Д. Ланского, рисованный Л. Г. Левицким, как будто столь же поучителен, дидактичен. В данном случае образцом, поучающим зрителя (как следует отнестись



*Камеронова
галерея.
Санкт-Пе-
тербург.
Царское Село.
1784—1787 гг.*

к герою картины), являются не аллегорические фигуры, а бюст императрицы, величественно, снисходительно и растроганно улыбающейся. Сам же Ланской, опершись на пьедестал, на котором покоится бюст его кумира и повелительницы, исполнен почтительности. Однако характеристика человека у Левицкого не односложна.

В остром профиле Ланского, в решительной посадке головы проступает стремительность и дерзость, но изломы позы выдают изнеженность. Холодный взгляд и чуть самодовольная усмешка, изысканное изящество движений создают сложную характеристику надменного и заботящегося о впечатлении любимца императрицы. Так в классицистический портрет Левицкого вплетается реальность, так сквозь заданную норму проступают подлинные черты модели.

Если сравнение этих картин убедит вас в своеобразии русского классицизма, то пример из области архитектуры поможет понять *связи и различия классицизма и античного искусства*.

В Екатерининском парке Царского Села (г. Пушкин под Санкт-Петербургом) одним из самых интересных сооружений, безусловно, является Камеронова галерея, построен-

ная в конце 1780-х годов. Сочетание массивного первого этажа, облицованного пудожским камнем, и легкой, как бы летящей колоннады второго этажа **Ч. Камерон** нашел в античных зданиях. Стоит взглянуть на реконструкцию Пергамского алтаря (II век до н. э.) с высоким цоколем и стройным ионическим портиком, с широкой лестницей и двумя могучими выступами по бокам, чтобы узнать прообраз Камероновой галереи.

Могущество, величие и гармоничность форм, строгость пропорций сближают классицизм с античным искусством. Причем следует признать, что русский классицизм в своих лучших проявлениях, особенно в творчестве Камерона, непосредственнее связан с Античностью, чем европейский классицизм. Причины этого явления сложны: лиризм — коренная черта русского искусства, сближавшая даже классицизм, одно из самых рассудочных направлений в искусстве, с непосредственностью, искренностью чувства, цельностью мировосприятия Античности; другая причина тенденции Возрождения в русском искусстве — раскопки античного искусства, которые активно велись в XVIII веке.

Можно даже самостоятельно сравнить портреты Екатерины II работы Левицкого и Рокотова, скульптуры Растрелли и Шубина. Возможны и соотношения с литературными текстами (об этом написано в книге *К. Пигарева* «Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века)» (М., 1966).

Мы увидим близость русского классицизма и Античности, равно как и историческую, и эстетическую разность их, стоит проследить за тем, как Ч. Камерон, создавая галерею, продолжает прямую лестницу с выступами, на которых стоят статуи Флоры и Геракла, полуовальными маршами обрамляющими грот и легко взбегающими на второй этаж.

Классицизм не только наследует Античность, но и усложняет ее мир, теряя наивную и простодушную цельность древнего искусства, чистоту его пропорций, совершенную соразмерность частей, способность быть торжественным без пышной величавости.

Прогресс в искусстве не совершается без потерь, каждая новая эпоха, сделав свои завоевания и эстетические открытия, не заменяет предшествующую, хотя учитывает ее.



*Храм Дружбы
в Павловском парке.
Конец XVIII в.*



*Храм Весты
на Бычьем
форуме в Риме.
Начало
I в. н. э.*



*Пергамский алтарь.
Пергамон-музей, Берлин.
180 г. н. э. Фрагмент*



*Пергамский алтарь.
Пергамон-музей,
Берлин. 180 г. н. э.*

Храм Весты. Фрагмент

Сходство и различие классицизма и античного искусства легко показать и на другом здании, сооруженном Ч. Камероном, — храме Дружбы в Павловском парке, — в сравнении с Круглым храмом на Бычьем форуме в Риме (I век до н. э.), который считали посвященным богине домашнего очага Весте.

Мы предлагаем вам рассмотреть иллюстрации, помещенные в этой книге (см. с. 16—17), и решить, что обрел классицизм в XIX веке в России и чем он отличен от Античности.

Задание 1

1. Рассмотрите общий вид античного памятника архитектуры Пергамского алтаря и Камероновой галереи в Царском Селе Санкт-Петербурга.
2. Какие черты их роднят? Что в античном памятнике вас поражает? Что восхищает в сооружении Ч. Камерона?
3. Какие черты классицизма присущи обоим памятникам?

Задание 2

1. Определите сходство и различие храма Весты на Бычьем форуме в Риме и храма Дружбы в Павловском парке.
2. Какие черты классицизма вы обнаруживаете в этих двух храмах?
3. Какие элементы храма Весты напоминают вам другие эпохи?

Романтизм

Литература и живопись

Литература и музыка

ложность характеристики романтизма неоднократно констатировалась в литературоведении. Чтобы глубже познакомиться с проблемами романтизма, мы предлагаем вам обратиться к книгам:

Берковский И. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973;

Маймин Е. А. О русском романтизме. — М., 1975;

История романтизма в русской литературе. — Ч. I. 1790—1825; Ч. II. 1825—1840. — М., 1979.

Возникновение романтизма связано с острой неудовлетворенностью социальной действительностью, разочарованием в окружающем и порывом к иной жизни, к смутному, но властно притягивающему идеалу.

Отталкивание от обыденности и энергия движения ведут романтиков к поискам необычайных характеров и исключительных обстоятельств, к раскрытию трагического поединка личности и судьбы.

Нормы классицизма и «умеренность» сентиментализма взрываются неистовством романтизма. Свобода, мощь, неукротимость, вечное несогласие с окружающим становятся качествами, наиболее ценными романтиками.

Романтизм так или иначе связан с революцией, он «выразил ее активность» или «неприятие утвердившегося в ее процессе мира буржуазных отношений».

Вспомним 12-й («революционный») этюд **Ф. Шопена** и картину **Э. Делакруа** «Свобода на баррикадах».

Что роднит эти произведения, созданные в 1830 году под впечатлением революции во Франции и восстания в Польше?

Порыв и трагическое отчаяние, решимость и обреченность, энергия и одиночество слышатся в этюде Шопена и менее откровенно присутствуют в праздничной по краскам картине Делакруа. Но передний план ее — свидетельство того, что одушевление, легкая поступь как бы летящей со знаменем свободы связаны со страданием и смертью. Тра-



Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830 г.

гическая цена свободы ощутима в этюде композитора и в картине художника.

Какие литературные произведения из изученных ранее по настроению, основному мотиву близки этюду Ф. Шопена и картине Э. Делакруа? (Вспомните стихотворение «Парус» М. Ю. Лермонтова и его же поэму «Мцыри».)

Обдумаем стихотворение **М. Ю. Лермонтова «Желанье» (1832)**, где видны порывы юного поэта.

Какие желания высказал здесь поэт и почему они сменяются в такой последовательности?

Желание свободы не только радостно для поэта, но и трагично, потому что свобода лишь миг, а не удел человека, для которого воля — «чуждая доля», и можно только «раз по синю полю проскакать на том коне».

Сила лермонтовского порыва к свободе вызвана стесненностью жизни. На яркий, манящий волей и движением мир поэт смотрит из темницы. Это страстная, дерзкая мечта о свободе, но не ее осуществление. И оттого первое желание поэта горько и радостно одновременно.

Каким вы представляете себе этот мир, о котором мечтает узник?

«Жизнь и воля» оказываются «чуждой долей» для М. Ю. Лермонтова. И поэтому понятно второе желание — мятежа, поединка со стихией. Этот «буйный спор с дикой прихотью пучин» так радует поэта, что он становится «беззаботен». Какой открытостью, стремительностью полны в этой строфе глаголы *пушусь, разгуляюсь, потешусь!* Если не почувствовать напряжения этой радости, не увидеть энергии этих действий, вряд ли возникнет и ощущение загадочности стихов. А загадки здесь есть.

Почему поэт требует не крепкой лады, годящейся для встречи с бурей, а «челнок дощатый с полусгнившею скамьей»? Почему ему нужен не свежий, крепкий парус, а «серый и косматый, ознакомленный с грозой», изорванный бурями? И наконец, отчего поэт хочет столкновения с бушующей стихией один на один?

Эти вопросы не возникнут, пока не вспыхнет в читателе чувство, не проснется воображение. А между тем, не задав себе этих вопросов, нельзя понять, что борьба необходима Лермонтову для того, чтобы увериться в своих силах, стать вровень со стихией. И чем она громаднее и яростнее, чем меньше «средств защиты» от нее, тем полнее удовлетворение, тем сильнее гордость.

Однако борьба, давая человеку согласие с самим собой, еще не несет слияния с миром, гармонии. Напряжение схватки не позволяет взглянуть в жизнь, раствориться в многообразии ее многоцветий.

И как последний призыв звучит завершающая строфа стихотворения, озаренная всеми красками радуги, несущая тишину, покой, ощущение вечной жизни и ее бесконечности («усыплял и пробуждал»).

Теперь мы можем не просто назвать желания юного Лермонтова, но понять их характер, их своеобразие.

И классицизм, и романтизм дают нам возможность ощутить видение жизни с разных сторон. Но всякое творчество отливается в форму, и она предстает как выражение мироощущения в *родах и жанрах литературных произведений*.

Подумайте, какой род и жанр предпочтительнее для романтического или классического мировоззрения.



Роды литературных произведений



Литературные произведения делятся на три рода:

- эпос,
- лирику,
- драму.

А. С. Грибоедов считал драматический род более прямым способом общения с публикой, чем лирику:

«В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, открываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство, с другой — восприимчивость, внимание. Но как же требовать его от толпы народа, более занятого собственной личностью, нежели автором и его произведением?»¹.

В драме же, по мысли А. С. Грибоедова, автор «огрубляет» свою мысль, чтобы сделать ее доступной, так как в меньшей степени способен управлять реакциями публики, нежели в лирике, где возможность общения с читателем более откровенна, правда при условии, что в его душе «открываются те струны, которых автор едва коснулся». Поэтому в комедии собственный замысел кажется Грибоедову представшим «в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было»².

Разумеется, обычная для А. С. Грибоедова строгость приговора здесь несправедлива, тем более что к театру его влекли причины более серьезные, чем честолюбие, которое,

¹ Грибоедов А. С. Соч. — Л., 1945. — С. 272.

² Там же. — С. 372.

правда, по выражению А. С. Пушкина, было «равным его дарованием». Обращение к широкому зрителю было потребностью души А. С. Грибоедова, о которой он так писал в письме В. Кюхельбекеру в 1823 году: «...для нее ничего нет чужого: страдает болезнию ближнего, кипит при слухе о чьем-нибудь бедствии»¹.

Однако сопоставление лирики и драмы в заметке А. С. Грибоедова нам нужно осознать, чтобы найти ключ к его комедии.

Разделение литературы на лирику, эпос и драму, если обратиться к истории эстетической мысли, как правило, определялось:

- степенью присутствия автора в произведении (*Аристотель*),
- характером творческого процесса писателя (*Г. Э. Лессинг*),
- временем совершающегося в произведении события (*И. В. Гёте и Ф. Шиллер*),
- отношением художника к действительности (*Г. В. Ф. Гегель*),
- особенностями поэтического содержания каждого рода (*В. Г. Белинский*).

Лирика

 Современные исследователи, определяя своеобразие лирики как литературного рода, исходят из близких к этим мотивам оснований.

«Эмоциональность (чувство) является лишь предосновой собственно лирического выражения характера, — пишет В. Д. Сквозников. — Оно выступает совершенно необходимым, но предварительным условием лирической поэзии». Отличительная черта лирики, по мнению исследователя, — «художественная мысль, данная в форме непосредственного переживания»².

В лирике субъект изображения (поэт) является одновременно и объектом художественного произведения. Дей-

¹ Грибоедов А. С. Соч. — Л., 1945. — С. 463.

² Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. — М., 1964. — Т. 2. — С. 174—175.

ствительность представлена в лирике не самостоятельно, она как бы растворена в реакции поэта на мир. Совмещение в одном лице творца лирического произведения в целом и его художественного материала требует от читателя особой «активности» ассоциаций. Читатель должен сам воссоздать объективный мир стихотворения, пользуясь своими жизненными впечатлениями. Однако это сотворчество возможно лишь тогда, когда характер и содержание чувств поэта окажутся хоть в чем-то близки читателю. Стало быть, восприятие лирики осложнено необходимостью прямого эмоционального контакта читателя с поэтом и создает опасность произвольной, субъективной подмены авторских ассоциаций читательскими.

Л. Я. Гинзбург подчеркивает в лирике еще одну особенность, на наш взгляд, *сближающую поэзию с музыкой*:

«Лирика — род литературы, в особенности устремленный к общему. Изображение человека в лирике более или менее суммарно, и она вовсе не располагает теми средствами истолкования и обобщения единичного характера, какими располагает проза»¹.

Эпос

В эпосе объект изображения (действительность) и субъект (оценивающий эту действительность писатель) разделены и находятся в сложном взаимодействии.

Восприятие эпического произведения требует от читателя сопоставления трех аспектов повествования: *событий, характеров и их авторской оценки*.

Драма

В драме внешне присутствует лишь объект изображения. Субъект (драматург) скрыт, спрятан за речами и поступками персонажей, обнаруживает себя лишь в ремарках и афише пьесы, но внутренне писатель направляет сценическое действие, «программирует» его оценку

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964. — С. 5.

читателем. Другими словами, в драме субъект растворен в объекте.

Наибольшая из всех литературных родов удаленность писателя от объекта изображения приводит к тому, что читатель во многом должен выполнять функции творца произведения, прежде всего *оценивать происходящее*.

Читатель драмы достаточно свободен в истолковании текста. Оценка изображенного ему не предлагается, а, напротив, устанавливается драматургом, оценит написанное сам читатель. Поэтому интерпретация пьесы, дополнение текста сценическим или читательским истолкованием — необходимый акт восприятия драмы. Читатель должен сам конструировать свою оценку, вовлекаясь в действие пьесы. Отсутствие посредников усиливает сопереживание читателя настолько, что восприятие пьесы ведет к взрыву эмоций, которые оказываются более сильными, чем при чтении эпоса и даже лирики.

Как мы видим, каждый литературный род предъявляет к читателю своеобразные и достаточно сложные требования.

Искусство так же разнообразно, бесконечно, как жизнь, которую оно отражает, пытается понять, осмыслить, преобразить.

Жанры литературных произведений

У так, вы уже знаете, что каждое литературное произведение относится к одному из трех родов:

- эпосу,
- лирике,
- драме.

Но каждый из литературных родов включает в себя произведения разных жанров.

Жанр — это определенная постоянная основа произведения искусства, сочетание своеобразных свойств, объединяющих произведения данного вида.

+

Так, например, **басня** у разных писателей в разные эпохи при непохожести сюжетов, образности, художественной манеры имеет ряд устойчивых признаков:

- короткий сюжет,
- аллегория,
- мораль.

Жанр не является чем-то внешним по отношению к смыслу произведения. Это не свод правил художественного оформления идеи произведения, а, напротив, глубинное *выражение отношения писателя к предмету изображения*.

И для читателя подзаголовок книги, часто следующий за названием и определяющий жанр произведения, имеет важное значение. То, что возможно в сказке, далеко не всегда может происходить в рассказе. От баллады мы ждем необычайного события, а от басни — насмешливой мудрости.

Жанр — это определенная тональность произведения, вызывающая в нас те или иные ожидания.

Попробуем понять, чем жанры отличаются друг от друга, что обязательно для каждого из них.

В книжке «Читатель и время» для 9 класса нам в этом помогали музы. Обратимся к ним и теперь.

Вы помните, что в греческой мифологии девять сестер, дочерей Зевса и богини памяти Мнемозины, были спутницами Аполлона, бога Солнца и Искусства. Чтобы представить себе, как они выглядели, мысленно войдем в Павловский парк, что под Санкт-Петербургом.

В конце XVIII века в одной из частей Павловского парка — Старой Сильвии — архитектор Бренна создал площадку муз и Аполлона. В центре круга стоит *Аполлон*. Как лучи солнца, от круга расходятся дорожки. У начала каждой из них — музы, отлитые по моделям скульптора **Ф. Гордеева**. Здесь и мудрая *Клио* — муза истории, и величественная муза астрономии *Уrania*, и резвая муза танцев *Терпсихора* и др. Но познакомимся поближе с музами, которые связаны с разными родами и видами литературы.

+

+

Жанр, собирая определенные признаки произведений искусства, становится хранителем памяти в искусстве. Устойчивые признаки жанра создают у нас определенное ожидание, когда мы обращаемся к тому или иному виду произведений. От гимна мы ожидаем мощи и звонкости, от любовной песни — задушевной искренности, взволнованной страстности и т. д.

Жанры лирических произведений

Лирическая поэзия

Верховной музой лирической поэзии, которой были отданы все другие лирические жанры, считалась *Евтерпа*. Она изображалась обычно с двойной флейтой в руке, хотя скульптор Ф. Гордеев опустил эту деталь. Нежность и изящество, легкость и дерзость, одушевление и задумчивость просвечивают в облике молодой женщины. Почему ей в руки дана двойная флейта? Может быть, оттого, что при чтении лирической поэзии нужно ощутить родство читателя и поэта, чтобы услышать музыку и смысл стихов. Читатель и поэт должны слиться в едином чувстве, как две флейты в руках у Евтерпы. И тогда стихотворение открывается, звучит.



Ф. Г. Гордеев. *Муза Евтерпа*. 1790-е гг.

Любовная поэзия

Любовная поэзия относится к лирической поэзии. Музу любовной поэзии греки называли *Эрато*. Посмотрите, каким напряжением сжато ее тело, как неотрывен ее взгляд, в котором есть нежность и страдание. О чем поет Эрато? Может быть, на ее устах пушкинское стихотворение?

А. С. Пушкин

* * *

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Гимн

Вот Полигимния — муза торжественных песнопений, гимнов. Полигимния строга и благородна. В ее жестах есть энергия порыва и сдержанность. В ее имени название литературного жанра — *гимна*.

Гимн — литературный жанр, который берет начало в древности и жив сегодня. Вспомните начало поэмы Пушкина «Медный всадник», которое принято называть *гимном великому городу Санкт-Петербургу*:

Люблю тебя, Петра творенье, М
Люблю твой строгий,
скромный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...



Ф. Г. Гордеев.
Муза Эрато.
1790-е гг.

Гимн прославляет, он всегда рожден восхищением, он торжественен, мощен, величав. И это главное свойство жанра. Гимн может быть написан и нерифмованным, свободным, «белым» стихом, но сильная и торжественная



Ф. Г. Гордеев.
Муза Полигимния.
1790-е гг.

мелодия в нем всегда есть. Вспомните «Песню о Буревестнике» М. Горького, этот гимн свободе:

Гром грохочет. В пене гнева стонут волны, с ветром споря. Вот охватывает ветер стаи волн объятьем крепким и бросает их с размаху в дикой злобе на утесы, разбивая в пыль и брызги изумрудные громады.

Буревестник с криком реет, черной молнии подобный, как стрела, пронзает тучи, пену волн крылом срывает. Вот он носится, как демон, — гордый, черный демон бури, — и смеется, и рыдает. Он над тучами смеется, он от радости рыдает.

Гимновый лад знаком и поэзии наших дней. Он звучит в стихотворениях В. Маяковского, А. Вознесенского, Р. Рождественского.

+
+

Послание

Вот эта обращенность лирической поэзии к читателю особенно заметна в таком жанре, как *послание*. Вы встречались с этим жанром не раз. Вспомните стихотворения А. С. Пушкина «Няне», «И. И. Пущину», «Во глубине сибирских руд...», «К Чаадаеву». И каждое из этих пушкинских посланий обращено не только к конкретному человеку, близкому поэту, но и к далекому читателю. И сквозь века каждому из нас, а не только другу своему Петру Яковлевичу Чаадаеву пылко говорит А. С. Пушкин:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

Элегия

Рассмотрим лирический жанр элегии, жанр древний, знакомый и греческим лирикам, и римскому поэту Овидию, любимому А. С. Пушкиным.

Стихотворения, пронизанные грустью, принято называть *элегиями*.

В элегиях чаще всего звучали мотивы любви, но причиной грусти могла быть и разлука с родиной, и размышления о природе, об обществе. Вспомните стихотворение М. Ю. Лермонтова «Тучи».

Во всех музах — покровительницах поэтических жанров заметна взволнованность, *открытое проявление чувств*: и в гордой Полигимнии, и в страстной Эрато, и в дерзкой и нежной Евтерпе.

Отличие лирического стихотворения от эпического

Сравним два знакомых нам произведения: стихотворение М. Ю. Лермонтова «Два великана» и басню И. А. Крылова «Волк на псарне». Оба произведения написаны о войне 1812 года, о поединке России и Наполеона, оба содержат аллегорию, иносказание. У М. Ю. Лермонтова столкновение русских и французов изображено как состязание великанов, сюжет дан обобщенно, а главным оказывается выражение отношения поэта к соперникам. «Старый русский великан», неторопливый и уверенный в своей силе, изображен с гордостью. Пришелец дерзновенный — с иронией, которая оборачивается в конце стихотворения сочувствием к судьбе побежденного. Главное в лермонтовском стихотворении — смена чувств: от любования русским богатырем — к тревоге, гордости, торжеству и печали. Поэтому оно принадлежит к лирическим жанрам.

У И. А. Крылова мы видим, как происходят события; сюжет разработан до мелочей. И его отношение к событиям несколько другое, чем у М. Ю. Лермонтова. Автор не столько занят выражением своих чувств по поводу происходящего, сколько пытается объяснить нам его причины.

И это начинается с первой строки: «Волк, думая залезть в овчарню, / Попал на псарню...»

Хитрости коварного зверя, оказавшегося в жалком и опасном положении, изображены Крыловым с иронией и вызывают смех читателя.

Как видите, выбор жанра (лирического стихотворения и басни) выражает отношение писателя к событию: М. Ю. Лермонтов видит в войне 1812 года грозный поединок героев, И. А. Крылов — попытку нерасчетливого и наглого врага обмануть тех, на кого он напал.

Таким образом, *жанр свидетельствует об отношении автора к изображаемому.*

Жанры эпических произведений



Ф. Г. Гордеев.
Муза Каллиопа.
1790-е гг.

В эпосе действительно перед нами обычно два центра внимания:

- события, герои, природа, то есть *предмет изображения*,
- *автор*, который все оценивает и открывает нашему взгляду, повествует о событиях.

Эпическая поэзия

У музы эпической поэзии — *Каллиопа* облик более спокойный и деловитый. Она не столько воспевает, выражает свои чувства, сколько изучает жизнь. Каллиопа обычно изображалась с такими атрибутами, как *стиль* (палочка для писания) и навощенные дощечки.

Эпические жанры вам уже знакомы:

- балада
- басня,
- рассказ,
- повесть,
- роман.

Деление на литературные роды определяется не только стихотворной или прозаической речью. Баллада, басня, поэма обычно пишутся стихами. Но это эпические или лиро-эпические жанры, потому что *в них есть событийность, сюжет*, не растворенный в авторском чувстве.

В эпических жанрах мы одновременно должны следить за двумя пластами произведения: за событиями и героями, с одной стороны, и за автором, повествующим о них и их оценивающим, с другой стороны.

Попробуем на знакомом вам материале рассмотреть авторскую оценку событий и героев произведений и определить разницу между такими эпическими жанрами, как повесть и рассказ.

Повесть

В повести И. С. Тургенева «Муму» перед нами предстает жизнь крепостного Герасима. Читая первые страницы повести, мы заметим не только удивительную физическую силу Герасима, описанную Тургеневым с опорой на художественные приемы былин, но и его трудолюбие, честность, любовь к чистоте, порядку («терпеть не мог пьяниц»).

Какую печать наложило на Герасима его «несчастье»?

«Глухонемой от рождения», Герасим не выглядит в повести человеком ущербным. Он не «глух и глуп», как говорит о нем Капитон. Напротив, Герасим необычайно «догадлив», он чутко воспринимает отношение людей к себе, к Татьяне («очень хорошо понимая, когда над ним или над ней смеялись»). Когда барыня решила женить Капитона на Татьяне, «Герасим сурово и быстро на всех поглядывал, не отходил от девичьего крыльца и, казалось, догадывался, что затевается что-то недоброе».

Богатырство Герасима и его «несчастье» даны Тургеневым как противоречие природы и судьбы героя. «Славный» Герасим оказывается обделенным не столько из-за своей глухоты, сколько из-за подневольности положения. Герасим скромен, послушен, но самостоятелен. Еще до отъезда из деревни «он жил один, в небольшой избушке, отдельно от братьев, и считался едва ли не самым исправным тягло-

вым мужиком». При переезде в город он сохраняет это чувство достоинства и, по мнению дворовых, «не то что наш брат». Однако угрюмости в отношении к дворовым у Герасима нет.

Следя за сюжетом повести, мы постепенно втягиваемся в разрешение внутреннего конфликта, которым наделен Герасим. Что же победило в нем: привычка подчиняться барыне или сила чувства, достоинство? История с Татьяной и с Муму обнаруживают разрешение этого поединка.

В Татьяне также отмечено противоречие между ее природой и судьбой: «Когда-то она слыла красавицей, но красота с нее очень скоро соскочила». Участь Татьяны оправдывает «предвещение несчастной жизни». Смирение, запуганность, покорность приводят ее к равнодушию. Почти «безответно» принимает Татьяна и покровительство Герасима, и решение о замужестве с Капитоном. Поначалу Татьяна боится ухаживаний немого, как боится всего дурного. И только чуть-чуть заметны ее скрытые чувства («легонько оперлась о притолоку» после разговора с Гаврилой, «всплакнула»). Но когда перед ее отъездом Герасим подарил ей на память платок, «Татьяна, с великим равнодушием переносившая до того мгновения все превратности своей жизни, тут, однако, не вытерпела, прослезилась, и, садясь в телегу, по-христиански три раза поцеловалась с Герасимом».

Этот последний всплеск чувства не изменяет судьбы Татьяны, как не может изменить ее и привязанность Герасима.

Любовь Герасима к Татьяне раскрывает в герое его душевную чистоту, потребность сильного человека защищать существо слабое. Но при редкой способности быть преданным, при удивительной силе Герасим отступает. Здесь видны и наивность героя, и его готовность смириться с судьбой.

В истории с Муму Герасим, однако, ведет себя иначе. И. С. Тургенев, сочувственно относясь к страданиям крепостного Герасима, показывает, как мучительно трудно преодолеть глухонемому богатырю рабскую зависимость от барыни. Переезд в город, любовь к Татьяне, история с Муму свидетельствуют, что всякий раз барыня требует от

Герасима отказаться от своих чувств. Но в каждом из этих эпизодов Герасим ведет себя по-разному. К городу он привывает, с отъездом Татьяны смиряется. И только гибель Муму побуждает Герасима к протесту.

В повести «Муму» жизнь человеческая охвачена в целом и объяснена автором. Это характерно для эпических жанров.

Рассказ

Рассказ А. П. Чехова «Хамелеон» — произведение, также рассматривающее следы рабства в душах людей. И Очумелов, и Хрюкин, и толпа — хамелеоны, их отношение к собаке и друг к другу зависит от того, «генералова» она или «не генералова».

А. П. Чехову, художнику более позднего, более близкого к революции времени, чем то, в которое жил И. С. Тургенев, рабство в людях кажется не трагическим, а нелепым, глупым, смешным.

Итак, *повесть* как жанр отличается от рассказа тем, что в ней дана цепь событий, проясняющих судьбу человека.

Рассказ, как правило, строится на одном эпизоде, разом проявляющем характеры героев.

Выбор жанра писателем уже свидетельствует о том, какое значение придает он описываемым явлениям.

Вспомним теперь, что на дорожках Павловского парка стоят еще музы, представляющие драматический ряд.

Жанры драматических произведений

Почему мы так любим театр? Почему тысячи людей спешат в зрительный зал, забыв об усталости, о домашнем уюте? И не странно ли, когда сотни людей напряженно смотрят часами в открытый зрительному залу ящик сцены, смеются и плачут, а потом ликуя кричат «браво» и аплодируют?

Театр возник из праздника, из желания людей слиться в едином чувстве, в чужой судьбе понять свою, увидеть воплощенными на сцене свои мысли и переживания.

В Древней Греции на праздниках веселого бога вина и плодородия Диониса были приняты обряды с переодеваниями, пением, разыгрыванием сцен.

Здесь, на площади, среди народного шествия родились комедия и трагедия. Затем, став спутницами другого бога — бога солнца, строгого и изящного покровителя искусств Аполлона, они получили название *муз* и имена.

Комедия и трагедия противостоят друг другу как разные отношения к жизни.

Сравните маски, которые держат в руках Мельпомена (см. с. 37) и Талия (с. 35): скорбь и злоба, отчаяние и насмешка, боль и лукавство. Так по-разному откликаются на противоречия жизни комедия и трагедия.

Но Талия не весела, а скорее печальна и задумчива. Комедия смехом сражается со злом, но в ней есть и горечь. Вспомните комедии «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизор» Н. В. Гоголя, которые знакомы вам, и подумайте, в какие моменты действия эти пьесы вызывают самый сильный смех, а в какие — грусть и горечь.

Чтобы понять, в чем противостоят и чем родственны комедия и трагедия, давайте сравним «Скупого» Ж. Б. Мольера и «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина.

«Сущность трагедии, — писал В. Г. Белинский, — заключается в столкновении... естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с необоримым препятствием... Действие, производимое трагедиею, — потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедиею, — смех... Сущность комедии — противоречие явлений жизни с назначением жизни»¹.

Комедия

Вглядитесь в музу комедии *Талию*. Сбросив тяжелый плащ, она присела на камень, и кажется, что ее легкое тело готово к полету, игре, юным проказам и дерзо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. V. — С. 53, 60.

сти. Но есть и усталость в этой позе, и недоумение в лице. Может быть, Талия думает о том, как много в мире зла и как трудно ей, прекрасной, легкой, быть бичом пороков?

Комедию **Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»** вы уже читали и знаете, что Мольер жил во Франции XVII века, когда в искусстве господствовал *классицизм*.

Какой хотели видеть комедию в те времена?

Вот строки из *«Поэтического искусства»* **Н. Буало**:

Коль вы прославиться в комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.

В комедии классицизма, как видите, допускалось подражание природе, ценилась яркость характера, в котором преобладало какое-то одно, главное свойство, но требовалось и изящество, легкость. Н. Буало бранил **Ж. Б. Мольера** за то, что его комедии были остры, язвительны, резки.

Комедия **Ж. Б. Мольера «Скупой»** беспощадно высмеивает старика Гарпагона, который больше всего на свете любит деньги.

Сын Гарпагона Клеант влюблен в девушку из небогатого семейства, Марианну, и очень горюет, что не может помочь ей.

«Так горько, — жалуется Клеант своей сестре, — что и сказать нельзя. В самом деле, что может быть ужаснее этой черствости, этой непонятной скарედности отца? На что нам богатство в будущем, если мы не можем воспользоваться им теперь, пока



*Ф. Г. Гордеев. Муза
Талия. 1790-е гг.*



*«Страсти
по Мольеру».
«Мещанин
во дворянстве».
Театр «На
Юго-Западе».
Маркиз д'Авилон —
В. Авилон*

молоды, если я весь в долгу, оттого что мне жить не на что, если нам с тобой приходится, чтобы мало-мальски прилично одеваться, брать в долг у купцов?»

Через ростовщика Симона Клеант пытается раздобыть денег, платя чудовищные проценты. Оправдываясь, он говорит: «Вот до чего доводят нас проклятой скупостью. Можно ли после этого удивляться, что мы желаем им смерти?» Старик Гарпагон сам хочет жениться на юной Марианне. Призвав дворецкого Валера и кучера и одновременно повара Жака, Гарпагон отдает распоряжения по поводу ужина, на который приглашена Марианна.

Перечитайте действие III, явление 5.

Как мы видим, влюбленность не делает Гарпагона ни щедрым, ни благородным. Постоянно подозревая своих детей и слуг в желании его обокрасть, Гарпагон прячет шкатулку со своим капиталом в 10 тысяч экю в саду и все время бежит туда присмотреть за нею. Однако ловкий слуга Клеанта Лафлеш, выбрав момент, похищает шкатулку. Гарпагон в ярости. Понаблюдаем за ним.

Действие IV, явление 7

Гарпагон (*кричит еще в саду, затем вбегают*). Воры! Воры! Разбойники! Убийцы! Смилюйтесь, силы небесные! Я погиб, убит, зарезали меня, деньги мои украли! Кто бы мог это быть? Что с ним случилось? Где он? Куда спрятался? Как мне найти его? Куда бежать? Или не надо бежать? Не там ли он? Не здесь ли он? Кто это? Стой! Отдай мне деньги, мошенник! (*Сам себя ловит за руку.*) Ах, это я!.. Я потерял голову — не пойму, где я, кто я и что я делаю. Ох, бедные мои денежки, друзья мои милые, отняли вас у меня! Отняли мою опору, мою утеху, мою радость! Все для меня кончено, нечего мне больше делать на этом свете! Не могу я без вас жить. В глазах потемнело, дух захватило, умираю, умер, похоронен. Кто воскресит меня? Кто отдаст мне мои милые денежки или скажет, кто их у меня взял? А? Что?.. Никого нет. Кто бы ни был этот вор, но ведь нужно же было ему выследить, выждать, и время-то как раз выбрал такое,

я с мошенником сыном препирался... Пойду. Позову полицию — пусть весь дом допрашивают... слуг, служанок, сына, дочь, меня самого. Что это? Сколько народу! И всех-то я подозреваю, в каждом вижу вора! А? О чем это они говорят? Не о том ли, кто меня ограбил?.. Что за шум там, наверху? Не вор ли там?.. Сжальтесь надо мной: если знаете что о моем воре, не таите, скажите! Может, он среди вас прячется?.. Смотрят, смеются... Так-так! Все они там были, все воровали! Скорее за комиссарами, за сержантами, за приставами, за судьями, пытаться, вешать, колесовать! Всех до единого перевешаю, а не найду денег — сам повешусь.

Комедия Ж. Б. Мольера заканчивается благополучно. Ради возвращения шкатулки Гарпагон соглашается на брак сына и Марианны и отступает от своего желания жениться на ней. А. С. Пушкин противопоставлял мольеровского Скупого герою шекспировской комедии «Венецианский купец» Шейлоку: «У Мольера Скупой скуп и только: у Шекспира — Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен».

Классицизм рассматривает человека, как правило, в одном, самом существенном измерении характера. У Мольера художественный образ строится на господствующей, доминантной черте. Реализм, начиная с Шекспира, показывает многообразие человеческой личности. И в своей трагедии «Скупой рыцарь» Пушкин следует за Шекспиром.

Трагедия

Муза трагедии Мельпомена исполнена воли и движения, порыва и возвышенной мысли. На лице Мельпомены скорее просветление, чем уныние. И только маска, которую муза держит в руках, кричит от ужаса, боли и гнева. Мельпомена как бы преодолевает страдание, которое всегда было содержанием трагедии, и возвышает нас, зрителей, до мудрого понимания жизни.



Ф. Г. Гордеев.
Муза Мельпомена.
1790-е гг.



В. А. Фаворский.
Барон.

Иллюстрация к
«Скупому рыцарю»
А. С. Пушкина.

Считается, что в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина сильно мольеровское начало. Так ли это?

А. С. Пушкин дал «Скупому рыцарю» таинственный подзаголовок: *«Сцены из Ченстоновой трагикомедии»*. Почитатели и исследователи творчества А. С. Пушкина, начиная с П. В. Анненкова и И. С. Тургенева, упорно и долго искали среди английских драматургов неведомого Ченстона. Полагали, что по близости фамилии он мог оказаться английским драматургом XVIII века Шенстоном.

На наш взгляд, близость «Скупого рыцаря» к шекспировской школе подчеркнута даже профилем знаменитого драматурга на заглавном листе пьесы.

«Трагикомедия» А. С. Пушкина действительно развивает мотив трагедии У. Шекспира «Тимон Афинский». Пушкин мог читать эту трагедию Шекспира в библиотеке Воронцова в первые месяцы пребывания в Одессе.

Сюжет трагедии У. Шекспира в целом далек от «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина.

Разоренный собственной щедростью, Тимон сталкивается с человеческим равнодушием, неблагодарностью. Вчерашние его друзья, искавшие его покровительства, пока Тимон был богат, отвернулись от него. Покинув Афины, Тимон живет в лесу и находит в пещере клад, который мог бы вернуть ему и положение, и людей, раньше окружавших его. Однако Тимон, вопреки уговорам Апеманта, не хочет этого.

Вот реплика их спора о золоте, которое, по мнению Апеманта, напрасно скрыто в пещере Тимона:

А п е м а н т: Какой же смысл в нем?

Т и м о н: Большой и важный. Оно тут спит и злу не служит».

Барон Филипп у Пушкина, ссылая золото в сундук, руководствуется почти тем же мотивом:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.

Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...

Для Тимона Афинского, как и для барона Филиппа, золото оказывается способом исказить человеческую природу, совершить противоестественные превращения.

У. Шекспир

...О небо,
Тут золота достаточно вполне,
Чтоб черное успешно сделать белым,
Уродство — красотою, зло — добром,
Трусливого — отважным, старца — юным.
И низость — благородством.
.....
О, ты, приветливый царевубийца,
Орудье распри меж отцом и сыном...
.....
Ты, видимое нами божество,
Несовместимого соединитель.

А. С. Пушкин

Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

Опираясь на мысль шекспировской трагедии, А. С. Пушкин показывает, как золото стало «орудьем распри меж отцом и сыном», как оно исказило человеческую природу в бароне Филиппе. Но пушкинский Барон не смешное и жалкое лицо. Барон горд одной возможностью беспредельной власти над миром.

Но почему возможность для Барона необходимее осуществления? Почему с него «довольно сего сознания...»? Только ли скупость заставляет Барона хранить золото в сундуках, только ли скаредность заменяет жизнь призраком? Вряд ли. Барон ищет умиротворения: в его представлении величие спокойно. Гордый старик устал от низменной, оскорбительной для него жизни ростовщика, на которую он решился. И не столько, чтобы сохранить ускользающую власть рыцаря (разве он ею пользуется?), сколько пытаюсь оградить человеческое достоинство. Он рад тому, что «под эти мирные, немые своды» не вступит шумная и пестрая суэта. Но Барон чувствует себя убийцей:

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И странно вместе.

Ведь деньги для него не отделены от человеческих страданий, которыми они добыты:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг.
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Барон понимает, что реальная власть золота — это всемирная катастрофа. Золото для Барона — средоточие зла. Это и позволяет нам думать, что не только жадность и даже не только властолюбие наполняют душу скупого рыцаря. Голос сердца не совсем заглушен в нем. Когда Барон говорит о совести, мы чувствуем, как часто и больно стучится она в его сердце. Раздражение Барона против вдовы, которая «с тремя детьми полдня перед окном... стояла на коленях, воя», рождено именно тем, что он подавляет в себе человечность. Ведь его тревожит длительность этого унижения и страдания. Барон заметил, как «шел дождь, и перестал, и вновь пошел».

Барон не договаривает, где взят дублон Тибо («...или, может быть, там, на большой дороге, ночью, в роще...»). Ему страшно, что золото, оказавшееся в его руках, добыто преступлением.

Слишком дорогой ценой достались Барону богатства. Страдание не дает превратить золото в источник наслаждения. И потому он не может осуществить свою власть, потому он довольствуется лишь призраком могущества.

Барон очерствел, но он не бездушен. Веря во всемогущество золота, в начале монолога Барон говорит: «Мне все послушно, я же — ничему, / Я выше всех желаний, я спокоен».

Золото несет иллюзию власти и успокоения. Но на наших глазах призрачное счастье Барона рассеивается. В конце монолога Барон называет себя несчастным. Барон одинок, все человеческие связи для него потеряны. Искренне и страстно он может говорить лишь со своим золотом. И напряжение зрителя в этой сцене не ослабевает потому, что в ней столкнулись золото — кумир века и человеческая душа. И этот страшный поединок кончается не победой злата. Гимн в честь его могущества сменяется стоном, величие в Бароне уступает место отчаянию и беспокойству.

Золото не освободило Барона от человеческой природы, которая диктует иные законы, чем скупость и властолюбие. Золото не дало ему вечности. Мысль о смерти открывает Барону предел его власти. Здесь в монологе Барона — перелом: при мысли о смерти он чувствует себя не всемогущим демоном, а страдающим человеком. Это делает его лицом трагическим, тогда как век готов был превратить его в комического персонажа. Сын видит в отце лишь маску роли, данной Барону веком. Рыцарь ведет жизнь ростовщика, владелец сокровищ опускается до нищего, властелин превращается в раба:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ: и сам им служит.
И как же служит? Как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе.

Сын видит лишь внешнюю, низкую, комическую сторону жизни отца. Но этой ролью не исчерпывается барон Филипп.

Неожиданность смерти Барона окончательно убеждает в этом. Ведь так недавно он чувствовал себя могучим пове-

лителем мира, ведь герцогу сказал он только сейчас, что у него «еще достанет силы старый меч... рукой дрожащей обнажить». Значит, оскорбление было невыносимым, значит, потрясение было огромным.

Барону стыдно перед герцогом выговорить то, что он думает. Обвинение во лжи неожиданно для Барона. Оскорбление особенно тяжело потому, что нанесено в доме сюзерена, где его уважали три поколения герцогов, где помнили еще о его человеческих чувствах, уже незаметных теперь для других и забытых им самим. В этом доме мы впервые узнали его имя (Филипп), здесь он не «исчерпывается» саном. И в нем пробуждается человек. Гордость, честь, отцовские чувства возмущены в нем настолько, что он решается на дуэль. Достоинство ему дороже жизни, цинизм не пересилит человеческую природу. Барон умирает потому, что в нем оказалась жива человечность.

Так несходно рассматривают, казалось бы, одну и ту же страсть — скупость — комедия Ж. Б. Мольера и трагедия А. С. Пушкина. Для Гарпагона деньги — самоцель, он жизни готов лишиться ради шкатулки. И это нелепое противоречие смешно. Барон Филипп любит не только блеск золота, к которому относится трепетно, но ту власть над миром, которую, по его убеждению, дают деньги. Однако жестокость властности и скупости в пушкинском герое приходит в столкновение с его человеческими чувствами (честью, гордостью). И это противоречие трагично.

Комедия и трагедия возникают из конфликта жизни и идеала, но оценивают его по-разному: дерзкая комедия смеется и обвиняет, торжественная трагедия скорбит и сочувствует. Искусство всегда спасительно: оно не отвергает жизнь, а творит ее. Даже трагедия (если она произведение подлинного искусства) всегда предполагает катарсис¹ — очищение и просветление.

И комедия неоднозначно смешна. Она вызывает у читателя или зрителя противоречивые, порой противоположные

¹ *Kátharsis* (греч. katharsis — очищение) — сильное эмоциональное потрясение, которое вызвано не реальными событиями жизни, а их символическим отображением, например, в произведении искусства. Термин взят из «Поэтики» Аристотеля, очищение духа при помощи «страха и сострадания» как цель трагедии.

чувства. Вот на скрещении разнополярных душевных порывов и рождается «противоположность». Именно оно ведет и развивает и нас, и искусство.

II раздел

*Изучение литературных
произведений*

Практические задания



В этом разделе книги мы предлагаем вам вопросы и задания, рассуждения и примеры сочинений по основным произведениям историко-литературного курса 10 класса. Материал организован поименно и располагается по хронологическому принципу.

Не ко всем произведениям основной школьной программы 10 класса даны задания, в некоторых случаях мы сочли, что материала учебника вполне достаточно для осмысления текстов. Впрочем, мы будем рады, если вы придумаете сами задания и пришлете их нам в редакцию литературы издательства «Просвещение». Лучшие вопросы и задания мы опубликуем на сайте издательства. Таким образом вы станете творцом собственной книги. Ваши вопросы и размышления станут обдумывать другие школьники, которые будут учиться позже вас. Так и налаживается связь времен.

А чтобы вам не было одиноко в своих упражнениях, мы почти везде приводим примеры размышлений ваших сверстников, вы сможете поспорить или согласиться с ними, словом, вступить в диалог. Именно в диалоге рождается понимание. Впрочем, умение беседовать с самим собой, по мнению древних, одно из самых сладостных занятий. Желаем вам наслаждения от бесед с великими писателями XIX века, с вашими сверстниками и с самими собой. А мы постарались вам в этом помочь и приготовили первое задание.

Прочитайте рассуждения современного философа, профессора К. С. Пигрова¹, о цели чтения. Согласны ли вы с его мнением? Может быть, его мысли окажутся вам близки. Но даже если этого сразу не случится, не отбрасывайте их от себя, ведь вы только начинаете свою взрослую жизнь, может быть, потом вы вернетесь к обдумыванию цели процесса чтения и слова философа станут вам более близки.

«...Образование — это не только средство или машина для того, чтобы готовить людей для материального и духовного производства, но и то, что может ориентировать человека на переживание радости жизни, а последнее совершенно остается в тени. И тогда прагматическая сторона образования, которую можно выразить формулой „тяжело в учении — легко в бою“ (подготовка к жизненным боям), должна дать возможность вый-

¹ Вы без труда найдете публикации К. С. Пигрова в Интернете. Этот материал с любезного согласия его автора взят на сайте «Школа — для всех».

ти из тени тому, что сбывается не когда-то, а здесь и теперь в экзистенциальном¹ смысле. ...Аристотель говорил, что когда ты что-то понимаешь, то испытываешь такое блаженство. Неужели Бог все время испытывает такое блаженство потому, что он все время понимает? Блаженство понимания — одно из высших человеческих блаженств.

Если говорить об экзистенциальном смысле образования, то оно заключается в том, что каждый человек, проходя или пройдя те или иные ступени образования, получает возможность стабильно обладать блаженством понимания. Короче говоря, образование само по себе — это машина счастья».

Русская классическая литература дает возможность обрести такое *блаженство понимания*. Будьте счастливы с нею!

Теодор Амадей Гофман 1776—1822



Т. А. Гофман.
Портрет

Создание образа направления

В историко-литературном курсе старших классов, особенно в профильной школе, одной из главных задач становится задача научиться различать литературные направления, уметь не только определять принадлежность

¹ *Экзистенциальный* (от слова *экзистенциализм*, позднелат. ex(s)istentia — существование, или философия существования) — одно из крупнейших направлений философии XX в. Экзистенциализм возник накануне Первой мировой войны в России (Шестов, Н. Бердяев), после нее в Германии (Хайдеггер, Ясперс, Бубер) и в период Второй мировой войны во Франции (Марсель, выдвигавший идеи экзистенциализма еще во время Первой мировой войны, Сартр, Мерло-Понти, Камю, С. де Бовуар). Следует различать экзистенциализм как собственно философское течение, позволяющее более или менее строгую локализацию и фиксацию (хронологическую, персональную, тематическую и методологическую) и сами экзистенциальные тематики и умонастроения, которые, будучи сопряженными с духовным исканием человека, его поискам смысла жизни, самоопределения и собственно человеческих способов самоосуществления в мире, всегда были широко представлены в культуре в ее различных исторических, национальных и художественных формах. (См., к примеру, А. Тарковский, В. Высоцкий в русской культуре, В. Быков в белорусской культуре и др.)

произведения тому или иному автору, но и относить его к определенному художественному стилю.

В решении этой проблемы важно создать образ литературного направления в ходе анализа конкретного произведения. Вы уже привыкли, что это делается следующим образом: сначала ученикам даются в общем виде характерные черты направления, а затем рассматриваются произведения авторов, принадлежащих к этому направлению. Произведения анализируются, как правило, по одной и той же схеме вне зависимости от того, к какому художественному стилю они принадлежат. В памяти остается набор признаков направления, иллюстрируемый текстами произведений. Такой порядок изучения литературных направлений важен для думающего ученика, который хочет проникнуться идеями культурной эпохи, породившей тот или иной художественный стиль; для вживания в образ литературного направления такой путь вряд ли стоит признать верным.

Это особенно важно, когда мы ставим перед собой задачу расширения своего мировоззрения, рассмотрение нравственного и эстетического компонентов личности. Это единственно возможно при проникновении в различные художественные миры не только на уровне освоения различных авторских систем, но и на уровне целого направления, то есть определенного склада мыслей и чувств, характерных для какой-либо эпохи в истории человеческой культуры. Такое вживание в различные системы взглядов на мир определяет и круг ваших ценностных ориентаций.

Именно поэтому в процессе изучения литературных произведений особое место уделяется формированию образа направления. При этом образ направления мы стараемся создать на всех этапах изучения произведения: при изучении биографии писателя, при формировании установки на чтение произведения, при обобщении первичных читательских впечатлений и в процессе анализа текста, а также при создании установки на дальнейшее чтение произведений данного литературного направления.

Образ может создаваться не только ярким, всеобъемлющим (образ-символ), как вам предложено в главке «Мотивный анализ литературных произведений» в настоящей

книге (см. на с. 158), но и последовательным раскрытием деталей, рисующих атмосферу времени, дающих читателю ощущение эпохи и стиля.

В программе профильного уровня изучения литературы в 10 классе изучается сказка Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» как пример произведения романтизма первой трети XIX века.

В учебнике 10 класса вам представлен именно такой путь постепенного вживания в образ романтического произведения, а потом уже стоит задача выделения характерных признаков романтизма.

В историко-литературном курсе очень важны историко-литературные связи. Они позволяют вам увидеть литературу как развивающийся процесс, она перестает быть набором имен и названий произведений. Именно поэтому мы особое значение придаем идее показа взаимосвязи времен и литературных направлений. Иногда такой мост между авторами из разных эпох можно сделать, подчеркнув какую-то деталь. Так мы предлагаем вам сначала, перед изучением творчества Гофмана, проанализировать эпиграф из речи В. Каверина, произнесенной им на столетии со дня смерти Э. Т. А. Гофмана, на собрании общества Петроградских писателей «Серапионовы братья». Обратите внимание на то, что в тексте упоминается «Декамерон» Дж. Боккаччо, произведение, традиции построения которого наследует Э. Т. А. Гофман в книге новелл «Серапионовы братья».

Советуем вам прочитать главку из учебника 10 класса, в которой рассказывается о биографии писателя, и подумать над вопросом: как романтизм Э. Т. А. Гофмана эволюционирует, как он преобразуется из идеалистически-идиллического миропонимания в саркастическое?

В профильных классах вы изучаете не только сказку «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», но и сказку «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана. Сравнение сказок, пусть даже на уровне сравнения их развязок, даст вам материал для размышления об эволюции эстетических взглядов Гофмана.

Приведем соответствующие фрагменты текстов для удобства анализа.

Крошка Цахес по прозвищу Циннобер

Свадьбу Бальтазара справляли в загородном доме. Он, его друзья — Фабиан, Пульхер, все дивились несравненной красоте Кандиды, волшебной прелести ее одеяния, всего существа. То в самом деле были чары, ибо присутствовавшая на свадьбе, под видом канониссы фон Розеншен, фея Розабельверде, позабыв свой гнев, сама одела Кандиду и убрала ее пышными и прекрасными розами. А ведь хорошо известно, что платье пойдет хоть кому, ежели за дело возьмется фея. Кроме того, Розабельверде подарила прелестной невесте сверкающее ожерелье, магическое действие коего проявлялось в том, что, надев его, она уже никогда не могла быть раздосадована какой-нибудь безделицей, дурно завязанным бантом, плохо удавшейся прической, пятном на белье или чем-нибудь тому подобным. Эта способность, которой ожерелье наделяло Кандиду, придавала ее лицу особенную прелесть и приветливую веселость.

Молодые были на седьмом небе и — такое действие оказывали на них тайные чары мудрого Альпануса — все ж находили слова и взоры для собравшихся милых друзей. Проспер Альпанус и Розабельверде позаботились о том, чтобы день свадьбы был ознаменован прекраснейшими чудесами. Повсюду из кустов и деревьев доносилась сладостная гармония любви, меж тем как из-под земли вырастали мерцающие столы, обремененные великолепнейшими яствами и хрустальными графинами, из которых струилось благороднейшее вино, разливавшееся огнем по жилам.

Настала ночь, и огненные радуги перекинулись над парком, и сверкающие птицы и насекомые запорхали вокруг, и, когда они встряхивали крыльями, с них сыпались миллионы искр и составляли различные прелестные фигуры, которые беспрестанно сменялись, плясали и кувыркались в воздухе и внезапно исчезали в кустах. И все громче звучала лесная музыка, и ночной ветер разносил таинственный шепот и сладостное благоухание.

Бальтазар, Кандида, гости признали действие могущественных чар Проспера Альпануса, но Мош Терпин, захмелев, громко смеялся и уверял, что за всем этим скрывается не кто иной, как продувной молодчик — оперный декоратор и фейерверкер князя.

Раздались резкие удары колокола. Блестящий золотой жук опустился на плечо Проспера Альпануса и, казалось, что-то тихонько прожужжал ему на ухо.

Проспер Альпанус поднялся со своего места и сказал торжественно и серьезно:

— Любезный Бальтазар, прелестная Кандида, друзья мои! Настало время — Лотос зовет, я принужден с вами расстаться!

Тут он подошел к юной чете и стал с ней тихо беседовать. Бальтазар и Кандида были очень растроганы; казалось, Проспер преподал им различные благие советы; он обнял их с нежной горячностью.

Затем он обратился к фрейлейн фон Розеншен и так же тихо заговорил с ней, — вероятно, она надавала ему различные поручения по части волшебства и фей, и он весьма охотно взялся их исполнить.

Меж тем с облаков спустилась маленькая хрустальная карета, влекомая двумя сверкающими стрекозами, которыми правил серебристый фазан.

— Прощайте, прощайте! — воскликнул Проспер Альпанус, сел в карету и стал подниматься все выше и выше над полыхающими радугами, пока наконец не сверкнул в небесной выси маленькой звездочкой, скрывшейся в облаках.

— Прекрасный Монгольфьер! — прохрипел Мош Терпин и, одоленный вином, погрузился в глубокий сон.

Бальтазар, вняв советам Проспера Альпануса, извлекая разумную пользу из обладания чудесной усадьбой, сделался в самом деле хорошим поэтом, а так как другие свойства этого имения, о которых говорил, имея в виду Кандиду, Проспер Альпанус, вполне оправдались и так как Кандида никогда не снимала ожерелья, подаренного ей на свадьбе канониссой Розеншен, то Бальтазар зажил в счастливом супружестве, радости и блаженстве, как только мог когда-либо зажить поэт с прелестной и молодой женой.

Золотой горшок

— Ах, Боже мой, ведь это те самые сережки, которые я надевала и которым радовалась несколько месяцев тому назад!

— Как это возможно, — вступился надворный советник Геербранд, несколько сконфуженный и обиженный, — когда я только час тому назад купил это украшение в Замковой улице за презренные деньги?

Но Вероника уже не слушала, она стояла перед зеркалом и проверяла эффект сережек, которые вдела в свои маленькие ушки. Конректор Паульман с важной миной возвестил ей повышение Друга Геербранда и его предложение. Вероника проницательным взглядом посмотрела на надворного советника и сказала:

— Я давно знала, что вы хотите на мне жениться. Что ж, пусть так и будет! Я обещаю вам сердце и руку, но я должна вам сначала, — вам обоим: отцу и жениху, — открыть многое, что тя-

жело лежит у меня на душе, я должна вам это сказать сейчас же, хотя бы остыл суп, который Френцхен, как я вижу, ставит на стол. — И, не дожидаясь ответа конфектора и надворного советника, хотя у них, очевидно, слова уже были на языке, Вероника продолжала: — Вы можете мне поверить, любезный батюшка, что я всем сердцем любила Ансельма, и когда регистратор Геербранд, который теперь сам сделался надворным советником, уверил нас, что Ансельм может достигнуть того же чина, я решила, что он, и никто другой, будет моим мужем. Но тут оказалось, что чуждые, враждебные существа хотят его вырвать у меня, и я прибегла к помощи старой Лизы, которая прежде была моей няней, а теперь сделалась ворожеей, великой колдуньей. Она обещала мне помочь и совершенно отдать Ансельма в мои руки. Мы пошли с нею в полночь осеннего равноденствия на перекресток; она заклинала там адских духов, и с помощью черного кота мы произвели маленькое металлическое зеркало, в которое мне достаточно было посмотреть, направляя свои помыслы на Ансельма, чтобы совершенно овладеть его чувствами и мыслями. Но теперь я сердечно в этом раскаиваюсь и отрекаюсь от всех сатанических чар. Саламандр победил старуху; я слышала ее вопли, но помочь было нечем; когда попугай съел ее как свеклу, мое металлическое зеркало с треском разбилось.

Вероника вынула из рабочей коробки куски разбитого зеркала и локон и, подавая то и другое надворному советнику Геербранду, продолжала: — Вот вам, возлюбленный надворный советник, куски зеркала, бросьте их нынче в полночь с Эльбского моста, оттуда, где стоит крест, в прорубь, а локон сохраните на вашей верной груди. Я еще раз отрекаюсь от всех сатанических чар и сердечно желаю Ансельму счастья, так как он теперь сочетался с зеленой змеей, которая гораздо красивее и богаче меня. А я буду вас, любезный надворный советник, любить и уважать, как хорошая жена.

— Ах, Боже, Боже! — воскликнул конфектор Паульман, преисполненный скорби. — Она сумасшедшая, она сумасшедшая, она никогда не может быть надворной советницей, она сумасшедшая!

— Нисколько, — возразил надворный советник Геербранд, — мне известно, что *mademoiselle* Вероника питала некоторую склонность к помешавшемуся Ансельму и, может быть, в припадке увлечения, так сказать, она и обратилась к колдунье, которая, по-видимому, есть не кто иная, как известная гадалщица от Озерных ворот, старуха Рауэрин. Трудно также отрицать существование тайных искусств, могущих производить на человека весьма зловредное действие, о чем мы читаем уже у древних, а что *mademoiselle* Вероника говорит о победе Саламандра и соче-

тании Ансельма с зеленой змеею — это, конечно, есть только поэтическая аллегория, некоторая, так сказать, поэма, в которой она воспела свой окончательный разрыв со студентом.

— Считайте это за что хотите, любезный надворный советник, — сказала Вероника, — хоть за нелепый сон, пожалуй.

— Отнюдь нет, — возразил надворный советник Геербранд, — ибо я знаю, что и студент Ансельм одержим тайными силами, возбуждающими и подстрекающими его ко всевозможным безумным выходкам.

Конректор Паульман не мог более удерживаться, его прорвало:

— Постоите, ради Бога, постоите! Напились мы, что ли, опять проклятого пуншу или действует на нас сумасшествие Ансельма? Господин надворный советник, что за чепуху вы опять городите? Впрочем, я хочу думать, что это только любовь затемняет ваш рассудок; ну, после свадьбы это скоро пройдет, а то я боялся бы, что вы впадете в некоторое безумие, и можно было бы иметь опасения за потомство, — не наследовало бы оно родительского недуга. Ну, я даю вам отцовское благословение на радостное сочетание и позволю вам как жениху и невесте поцеловать друг друга.

Что и было тотчас же исполнено, и, прежде чем простыл принесенный суп, формальная помолвка была заключена. Несколько недель спустя госпожа надворная советница Геербранд сидела действительно, как она себя прежде видела духовными очами, у окна в прекрасном доме на Новом рынке и, улыбаясь, смотрела на мимоходящих щеголей, которые, лорнируя ее, восклицали: «Что за божественная женщина надворная советница Геербранд!» <...>

С тихим шелестом и шепотом колеблются изумрудные листья пальм, словно ласкаемые утренним ветром. Пробудившись от сна, поднимаются они и таинственно шепчут о чудесах, как бы издадека возвещаемых прелестными звуками арфы. Лазурь отделяется от стен и клубится ароматным туманом туда и сюда, но вот ослепительные лучи пробиваются сквозь туман, и он как бы с детскою радостью кружится и свивается и неизмеримым сводом поднимается над пальмами. Но все ослепительнее примыкает луч к лучу, и вот в ярком солнечном блеске открывается необозримая роща, и в ней я вижу Ансельма. Пламенные гиацинты, тюльпаны и розы поднимают свои прекрасные головки, и их ароматы ласковыми звуками восклицают счастливцу: «Ходи между нами, возлюбленный, ты понимаешь нас, наш аромат есть стремление любви, мы любим тебя, мы твои навсегда!» Золотые лучи горят в пламенных звуках: «Мы — огонь, зажженный любовью. Аро-

мат есть стремление, а огонь есть желание, и не живем ли мы в груди твоей? Мы ведь твое собственное желание!» Шумят и шепчут темные кусты, высокие деревья: «Приди к нам, счастливый возлюбленный! Огонь есть желание, но надежда — наша прохладная тень. Мы с любовью будем шептаться над тобою, потому что ты нас понимаешь, потому что любовь живет в груди твоей». Ручьи и источники плещут и брызжут: «Возлюбленный, не проходи так скоро, загляни в нас, здесь живет твой образ, мы любовно храним его, потому что ты нас понял». Ликующим хором щебечут и поют пестрые птички: «Слушай нас, слушай нас! Мы — радость, блаженство, восторг любви!» Но с тихой тоскою смотрит Ансельм на великолепный храм, что возвышается вдаль. Искусные колонны кажутся деревьями, капители и карнизы — сплетающимися акантовыми листьями, которые, сочетаясь в замысловатые гирлянды и фигуры, дивно украшают строение.

Ансельм подходит к храму, с тайным блаженством взирает на удивительно испещренный мрамор ступеней... «Нет! — восклицает он в избытке восторга, — она уже недалеко!» И вот выходит в величавой красоте и прелести Серпентина из храма; она несет золотой горшок, из которого выросла великолепная лилия. Несказанное блаженство бесконечного влечения горит в прелестных глазах; так смотрит она на Ансельма и говорит: «Ах, возлюбленный! лилия раскрыла свою чашечку, высочайшее исполнилось, есть ли блаженство, подобное нашему?» Ансельм обнимает ее в порыве горячего желания; лилия пылает пламенными лучами над его головою. И громче колышутся деревья и кусты; яснее и радостнее ликуют источники; птицы, пестрые насекомые пляшут и кружатся; веселый, радостный, ликующий шум в воздухе, в водах, на земле — празднуется праздник любви! Молнии сверкают в кустах, алмазы, как блестящие глаза, выглядывают из земли; высокими лучами поднимаются фонтаны, чудные ароматы веют, шелестя крылами, — это стихийные духи кланяются лилии и возвещают счастье Ансельма. Он поднимает голову, озаренную лучистым сиянием. Взоры ли это? слова ли? пение ли? Но ясно звучит: «Серпентина! вера в тебя и любовь открыли мне сердце природы! Ты принесла мне ту лилию, что произросла из золота, из первобытной силы земной, еще прежде, чем Фосфор зажег мысль, — эта лилия есть видение священного созвучия всех существ, и с этим видением я буду жить вечно в высочайшем блаженстве. Да, я, счастливец, познал высочайшее: я буду вечно любить тебя, о Серпентина! Никогда не поблекнут золотые лучи лилии, ибо с верою и любовью познание вечно!» <...>

Видением, благодаря которому я узрел студента Ансельма живым, в его имении в Атлантиде, я обязан чарам Саламандра,

и дивом было то, что, когда оно исчезло как бы в тумане, все это оказалось аккуратно записанным на бумаге, лежавшей передо мной на лиловом столе, и запись как будто была сделана мною же. Но вот меня пронзила и стала терзать острая скорбь: «Ах, счастливый Ансельм, сбросивший бремя обыденной жизни, смело поднявшийся на крыльях любви к прелестной Серпентине и живущий теперь блаженно и радостно в своем имении в Атлантиде! А я несчастный! Скоро, уже через каких-нибудь несколько минут, я и сам покину этот прекрасный зал, который еще далеко не есть то же самое, что имение в Атлантиде, окажусь в своей мансарде, и мой ум будет во власти жалкого убожества скудной жизни, и, словно густой туман, заволокут мой взор тысячи бедствий, и никогда уже, верно, не увижу я лилии». Тут архивариус Линдгорст тихонько похлопал меня по плечу и сказал:

— Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так! Разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете, вы там, по крайней мере, порядочной музой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!

Мы предлагаем вам ответить на вопросы, которые помогут понять, что сказка Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» не продукт «чистого искусства», а результат мучительной борьбы светлой мечты о гармоничном и прекрасном идеале и уродливой и пошлой реальности мира, в котором живет художник.

В этом вам поможет эпиграф к главе, учебник и вопросы, отвечая на которые вы осмыслите ваши первые читательские впечатления. Это поможет вам отыскать в тексте определенные черты романтизма Гофмана, обратить внимание на существенные детали.



Вопросы к читателю

1. Каким вы видите крошку Цахеса в течение всей сказки? Как меняется ваше мнение о нем? Почему?
2. Как автор относится к Бальтазару? Можно ли сказать, что Бальтазар — идеал Э. Т. А. Гофмана?
3. Прочитайте словесный портрет Кандиды, который дает Гофман в третьей главе сказки. Что привлекает и что отталкивает авто-

ра в этой девушке? Почему Гофман считает, что «...нам с тобой, любезный читатель, людям отнюдь не восторженным, эта девушка как раз пришлась бы по сердцу. Но с Бальтазаром дело легко могло обернуться иначе»?

4. Почему фея Розабельверде не видит, к какому злу приводит ее волшебство?
5. Как изменится Бальтазар от жизни в поместье Проспера Альпануса после женитьбы на Кандиде? Почему Гофман помещает счастливую пару именно в такую среду?
6. Почему автор назвал Фабиана «прозаическим»?
7. Винават ли сам Цахес в том, что с ним случилось, или все это было предопределено феей Розабельвердой?
8. Почему сказка делится на главы и перед каждой главой автор дает краткий перечень событий, происходящих в ней?
9. Что разрушает силы зла в сказке?

При детальном анализе сказки вам поможет идея Гофмана о «двойственности, тяготеющей над нашим земным бытием» (*Э. Т. А. Гофман «Отшельник Серапион»*). Постарайтесь прочитать соответствующую главу учебника, вспоминая эту мысль.



Т. Райт.
А. С. Пушкин.
1837 г.

Александр Сергеевич Пушкин 1799—1837

ИЗУЧАЕМ ТЕМУ САМИ

Культурно-семантические образы петербургского пространства

*(на материале поэмы А. С. Пушкина
«Медный всадник»)*

Особенно одаренным и подготовленным школьникам будет интересно прочитать исследования Н. Л. Андиферова («Непостижимый город»), П. Н. Столпянского («Петербург»), Ю. М. Лотмана («Символика Петер-

бурга и проблемы семиотики города»), М. Г. Кагана («Град Петров»), В. Н. Топорова («Петербург и петербургский текст русской литературы»). Об отдельных литературных текстах, составляющих текст Петербурга, писали исследователи Е. Д. Тенюина, И. Д. Дмитриева, А. Е. Брусина, И. Л. Шолпо и другие. Знакомясь с произведениями А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и других авторов, вы можете определить своеобразие облика Петербурга, но объяснить, почему это «самый умышленный и фантастический город», будет нелегко.

Знание особенностей петербургского культурного пространства поможет вам не только понять поведение героев литературных произведений, объяснить их психологическое состояние, но и приблизиться к разгадке важнейших вопросов русской культуры, литературы, истории.

Ваше знакомство с «петербургским текстом» в 10 классе начинается с изучения поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» и продолжается при изучении петербургских повестей Н. В. Гоголя («Портрет»).

Для тех, кто заинтересовался проблемой культурно-семантических образов петербургского пространства, советуем провести заочную экскурсию, сопоставление различных редакций текста, устное словесное рисование, стилистический анализ фрагментов поэмы «Медный всадник» А. С. Пушкина, сопоставление текста с иллюстрациями А. Бенуа.

Изучение поэмы предлагаем вам провести по следующему плану:

План

1. «Создание проклятой ошибки».
2. «Красуйся, град Петров».
3. «И бледный день уж настает...
Ужасный день!»
4. «Куда ты скачешь, гордый конь?»

«Создание проклятой ошибки»

К *первому пункту* плана мы приготовили для вас информацию, которая поможет уяснить, какая «ошибка» имеется в виду. Вам предлагается познакомиться с историей создания Петербурга, отзывами известных людей о нем, мифами и преданиями, сложившимися вокруг города.

Наша задача — помочь вам понять специфику петербургского пространства, его особенности и выделить некоторые черты, составляющие текст Петербурга.

«Таинственный», «странный», «призрачный» — так обычно называют этот город. Многие известные люди, жившие в Петербурге, остро чувствовали его туманную душу и осознавали ту трагическую роль, которую отвела ему судьба. Александр Блок писал:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник?..

Отношение к Петербургу всегда было двойственным. С одной стороны, им восхищались («Люблю тебя, Петра творенье...»), с другой — посылали проклятия («Петербург быть пусту...»).

Это «особое» отношение к Северной столице связано с историей ее возникновения. Известно, что город был вызван к жизни некой насильственной волей в соответствии с продуманным планом.

В. А. Жуковский пишет своей племяннице и другу Авдотье Петровне Киреевской:

«О, Петербург, проклятый Петербург с своими мелкими, убийственными рассеяниями! Здесь, право, нельзя иметь души! Здешняя жизнь давит и душист меня!»

В 1845 году в статье «Петербург и Москва» В. Г. Белинский писал:

«О Петербурге привыкли думать, как о городе, построенном даже не на болоте, а чуть ли не на воздухе. Многие не шутя уверяют, что этот город без исторической святыни, без преданий, без связи с родною страной, город, построенный на сваях и на расчете».

В XX веке мнение о городе не изменилось. Так Максимилиан Волошин в письме из Крыма Вячеславу Иванову сообщает:

«Только в Петербурге с его ненастоящими людьми и ненастоящей жизнью я мог запутаться раньше».

В этом отношении город, созданный «внезапно», не имеет основы. Возможно, по этой причине история города была окутана легендами и тайнами. Так, одно из преданий



*А. Н. Бенуа. Иллюстрация
к «Медному всаднику» А. С. Пушкина.
1905—1907 гг.*

гласит, что при закладке первого камня (это произошло 16 (27) мая 1703 года в день Святой Троицы на Заячьем острове) в воздухе появился орел и стал парить над Петром I. Когда же в землю опустили золотой ковчег с мощами святого апостола Андрея Первозванного, орел уселся на две молодые березки, связанные между собой вершинами. Поскольку деревья обозначали будущие ворота в крепость, все посчитали это явление добрым знаком.

Существует и вовсе сказочное предание об основании Петербурга. Оно живописует, как царь Петр не мог построить свой город на болоте и выковал его прямо в воздухе, а после опустил на землю. Вот как рассказывает эту историю В. Одоевский в повести «Сильфида»:

«Стали строить город, на что положат камень, то все всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли топь остается. Между тем царь соорудил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще города. „Ничего вы не умеете делать“, — сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалой и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю».

Город, скованный на воздухе и не имеющий под собой фундамента, — призрачен, фантазмагоричен.

По одной из версий, название реки «Нева» произошло от финского слова *neva*, что означает *топь, трясина*. Само же по себе болото в русском народе ассоциируется с чем-то

мрачным и колдовским. Вот и русские пословицы подтверждают это:

Было бы болото, а черти найдутся.

Не ходи на болото, черт уши обколотит.

Одним из наиболее ранних документов, где была зафиксирована легенда о грядущем неминуемом исчезновении Петербурга, явилось собственно показание царевича Алексея во время следствия, в феврале 1718 года. Говоря об обстоятельствах бегства за границу в сентябре 1716 года, царевич показал, что, выехав из Петербурга, он встретился со своей теткой, царевной Марьей Алексеевной, возвращавшейся в Россию из Карлсбада. Между ними завязался разговор. Женщина поведала о видении, посетившем будто бы его мать, бывшую царицу Авдотью Лопухину, заточенную к этому времени Петром в монастырь. По ее словам, Авдотье привиделось, будто Петр вернулся к ней, оставив дела по преобразованию государства, и они теперь будут вместе. И вот тут, в этом рассказе, содержалась фраза, которая и стала основой мифа и которой суждена была долгая жизнь в литературе XIX—XX веков: «Еще же сказывала, — передавала Марья Алексеевна слова Авдотьи, — что Петербург не устоит за нами: „Быть-де ему пусту; многие-де о сем говорят“». Показания царевича впервые опубликованы в середине XIX века Н. Устряловым. Но происхождение самого мифа народное. Говорили также, что Авдотья прокляла Петербург.

Мысль о неминуемом исчезновении города держалась в народе долго. Уже в конце XVIII века на площади перед Зимним дворцом был схвачен крестьянин, который громко призывал людей «принять старую веру». Он показал на следствии, что «Бог его послал прорекать, и ежели не примется вера, то город сгорит и потопнет». В другом источнике имеется еще и такое свидетельство: «В конце 1764 года появился в Петербурге „сумасброд“, проповедовавший, что накануне или другой день Рождества Христова в 1764 году произойдет потоп».

Многочисленные легенды, мифы и предания об исчезновении города проникли и в русскую литературу.

«Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: а что как разлетится этот туман и уйдет кверху,

не уйдет ли с ним вместе этот гнилой, склизкий город? Поднимется вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» (Ф. М. Достоевский. «Подросток»)

Особенно был популярен среди писателей и поэтов миф о потопе, который поддерживался практически ежегодными наводнениями. За все время своего существования Петербург пережил более 270 наводнений. Одно из преданий рассказывает, что первые жители не строили основательных домов и не обременяли себя имуществом. Они привязывали свои верейки к дереву и, когда стихия разыгрывалась, садились, взяв с собой необходимый минимум, в верейку и доверяли свою жизнь судьбе.

Образ гибнущего от наводнения города представлен и в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник», и в рассказе В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», и в стихах И. И. Дмитриева «Подводный город», и в мистериях Я. Полонского «Миазм», и в других художественных произведениях. В рисунках М. Ю. Лермонтова встречается вид разъяренного моря, из-за которого поднялась даже Александровская колонна с венчающим ее ангелом.

Помимо легенд и преданий, существовал реальный факт, тоже внушающий мысль о скорой гибели Петербурга. Известно, что первыми строителями города стали солдаты и мастеровые из разных мест России. К осени 1703 года их насчитывалось около двадцати тысяч. Рабочий день начинался с восходом солнца и тянулся до заката. Пропитание было скудным, а денежное жалованье минимально, так что крестьяне и посадские люди пускались в бег. Беглых ловили и заковывали в кандалы. Местные жители, видя страшные условия труда строителей, покидали свои избы, обреченные на снос. Таким образом, недоедание, первобытные условия труда и проживания, сырость — все это уносило тысячи жизней. А из различных мест России по указанию Петра I на берега Невы все прибывали новые работники: каменщики, кузнецы, плотники.

Русские люди, насильно загнанные в «парадиз», говорили, что здесь жить нельзя, этот город будет снесен водой или провалится в трясину. Таким образом, история «про-



А. Н. Бенуа. Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905—1907 гг.

исхождения города», страшные условия жизни и труда людей наложили глубокий отпечаток на судьбу Петербурга, привнеся в нее роковой и мистической ореол.

Ощущение катастрофы, «конца», гибели постоянно поддерживалось и состоянием окружающей среды. Природа мстила человеку, посылая на город то туман, то дождь, то «нестерпимую жару». Подчеркивались и специфически петербургские явления — наводнения, белые ночи.

Слова *усталый, одинокий, как сумасшедший, смятенный* и т. п. как нельзя более точно передают внутренний мир людей, которых не покидало чувство страха и тревоги за свое будущее.

В Петербурге реальность и фантастика легко меняются местами. Повседневная жизнь и судьбы обитателей города — на грани правдоподобного и чудесного. Невероятное вдруг становится настолько реальным, что порой человек не выдерживает и сходит с ума.

Безумие — одно из проявлений петербургского абсурда. Петербуржец — «нуль» среди множества подобных ему «нулей». Выделить его способно только безумие, которое становится своеобразной формой бунта людей против всевластия социальной среды.

Жизнь петербуржца была сосредоточена в двух культурно-пространственных измерениях: центр (Невский проспект,

Адмиралтейство, набережная Невы, дворцы) и окраина (каналы, доходные дома, трущобы), которые в равной степени нагоняли на человека тоску, хандру, ужас и часто не спасали от одиночества. Однако страстное желание жить побуждало многих искать пути спасения, духовного освобождения даже в условиях, когда ложь и зло торжествуют над истиной и добром.

В заключение этой темы предлагаем осмыслить следующие особенности петербургского культурного пространства:

1. Природно-климатические особенности, состояние окружающей среды: *дождь, туманы, закаты, наводнения, белые ночи, болото.*

2. Состояние человека, его отношение к городу и к Петру I: *усталый, больной, смятенный и т. д.; призрачность, миражность, безосновность, двойственность города (великолепие дворцов — нищета окраин); Петр I — творец, реформатор и Петр I — разрушитель естественных основ жизни, самовластный царь.*

3. Высшие идеалы, ценности петербургского жителя: *жизнь, творчество, детство, мечта, Бог, преодоление смерти.*

Предлагаем вам самостоятельно прочитать поэму А. С. Пушкина «Медный всадник» и определить авторское отношение к Петру I и его грандиозным планам. Выполнение этого задания поможет вам подготовиться к осмыслению историко-культурного контекста пушкинского произведения.

«Красуйся, град Петров»

По *второму пункту* плана мы предлагаем вам самостоятельно познакомиться с историей создания памятника Петру I, описанному в поэме, с историей создания А. С. Пушкиным поэмы «Медный всадник».

Ответы на следующие вопросы подготовят вас к самостоятельному анализу текста:



Вопросы к читателю

1. Какие черты Петра I реализовались в памятнике Э. М. Фальконе (см. его на с. 66)?
2. Зачем была уменьшена скульптором скала постамента и почему ей придана форма волны?
3. Каков был замысел А. С. Пушкина? Почему поэма не была опубликована при жизни поэта?

Анализ поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»

Вступление. В центре внимания — осмысление вопроса: какие черты культурного пространства Петербурга реализовались в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»?

В этой поэме выявляется устойчивый комплекс образов и мотивов, имеющих отношение к «петербургскому тексту» русской литературы. Прежде всего в произведении звучит генетически восходящая к древним мифам о «граде Петра» мысль о непрочности городского пространства.

Поэма начинается с Предисловия и Вступления, в начале которого описывается пустынное место, которое через некоторое время будет обживаться людьми.



Вопросы к читателю

1. Каким вы представляете пространство, которое собирается преобразовать Петр?
2. Сопоставьте варианты Вступления. Объясните, почему Пушкин в итоге остановился на местоимении *он* и прилагательном *пустынный*.

а) На берегах *Варяжских волн*
Стоял глубокой думы полн
Великий Петр. Пред ним катилась
Уединенная река...

б) Однажды близ *пустынных волн*
Стоял, задумавшись глубоко,
Великий муж. Пред ним широко
Неслась пустынная Нева...

в) Однажды близ *Балтийских волн*
Стоял, задумавшись глубоко,
Великий царь. Пред ним широко
Текла пустынная река...

А. С. Пушкин подчеркивает космические масштабы дел Петра. Он сверхчеловек, он велик настолько, что не нуждается в именах. Он глядит вдаль и видит будущее России. Местоимение и прилагательные подчеркивают масштабность грядущих преобразований и в то же время указывают на непрочность будущих построек.



О. Монферран. Александровская колонна. 1834 г.

По мшистым, *топким* берегам
Чернели избы тут и там,
Приют убогого чухонца.

Эти избы (деревеньки в начале XVIII века насчитывали от пяти до десяти домов) располагались на насыпных грунтах. Но это не спасало их от наводнений.

3. Какие задачи ставит перед собой Петр?

«Грозить мы будем шведу», «ногою твердой стать при море», «все флаги в гости будут к нам».

4. Как изменился город за прошедшие сто лет?

Во II части Вступления Пушкин рассказывает о преобразовательной деятельности Петра. Петр — творец, строитель, создатель. Дворцы, башни, мосты, сады, береговой гранит составляют архитектурный облик города.

5. В каком стиле выдержан рассказ Пушкина о «граде Петра»? Почему?

Поэт слагает гимн Петру, основавшему славный город. Он герой хвалебной оды, который творит «твердь при море». Он бросает вызов самой стихии и пленяет ее («да умирится же с тобой и побежденная стихия»).

Об умирении водного пространства рассказывается в одной из легенд: Петр попал в бурю во время своего путешествия по Ладоге и, выбравшись на берег, выставил озеро кнутом, буря утихла.

Таким образом, можно прийти к выводу, что во Вступлении реализован миф о Петре I как о создателе чудного града вопреки стихиям.

«И бледный день уж настает... Ужасный день!»

В центре внимания рассмотрения *третьего пункта плана* — образы Евгения, Петербурга во время и после наводнения и образ самой стихии. Идея погружения города на дно моря, идея его обреченности и торжества природы — в основе мифов о «граде Петра».

Предлагаем вам найти ответы на следующие вопросы:



Вопросы к читателю

1. Каким вы видите Евгения до наводнения? О чем он мечтает? Зачем А. С. Пушкин, представляя героя, вспоминает о «милой старине»? Почему Пушкин называет его «бедным»? О какой «бедности» идет речь?
2. Как описана Нева? Какова причина ее «возмущения»?
3. Проанализируйте развернутые сравнения: почему водная стихия вызывает у поэта устойчивые ассоциации с бунтом, набегом грабителей? В чем смысл символического образа Невы?
4. Поэтический «отчет» о буйстве стихии прерывается сравнением города с речным божеством:

...воды вдруг

Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

В чем смысл этого сравнения?

5. Как и почему меняется Евгений во время наводнения?
6. Что таит в себе безумие героя?
7. Почему после ночного события Евгений, проходя мимо памятника Петру, «к сердцу своему» «прижимал поспешно руку»?

8. Выпишите из текста все слова, которыми А. С. Пушкин называет Петра I. Как изменяется его образ на протяжении поэмы?

Подскажем: «мощный властелин судьбы», «грозный царь», «державец полумира», «кумир на бронзовом коне». Постепенно исчезает слово *великий*. К концу поэмы оно заменяется словом *кумир* (*кумир* — статуя языческого божества, предмет восхищения, преклонения, мнимый, ложный бог). Петр I возвышается над миром, теряя при этом человеческий облик. Так возникает новый образ Петра — тирана, человека жестокого, бездушного и непредсказуемого.

9. Каким и когда вы видите петербургский люд?

10. Почему поэма завершается описанием «малого острова»?

Подводя итоги этой работы по вопросам, отмечаем, что А. С. Пушкин создал всеобъемлющий образ Петра I и Петербурга.

В XVIII — начале XIX века параллельно складывались две группы мифов, зеркально отражавших друг друга. В одних мифах Петр I представлял «отцом Отечества», божеством, основавшим некий разумный космос, «преславный град», «любезную страну», оплот государственной и военной мощи. Эти мифы возникали в поэзии (в том числе в одах и эпических поэмах А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, Г. Р. Державина) и официально поощрялись.

В других мифах, складывавшихся в народных сказаниях и пророчествах раскольников, Петр I был порождением сатаны, живым антихристом, а Петербург, основанный им, — городом «нерусским», сатанинским хаосом, обреченным на неминуемое исчезновение.

В образах Петра I и Петербурга, созданных А. С. Пушкиным, обе взаимоисключающие концепции дополнили друг друга. Поэтический миф об основании города развернут во Вступлении, ориентированном на литературную традицию, а миф о его разрушении, затоплении — в первой и во второй частях поэмы.

Строительство Петербурга, возвеличивание Петра I определили путь превращения патриархальной культуры,

частью которой и является «бедный» Евгений, в имперскую. Мир мечтаний героя («приют смиренный и простой») и дом Параши у «самого залива» подобны той смиренно-созидательной жизни на «берегу пустынных волн», которая навсегда уступила место городу, скованному железной рукой Петра I, но не согретому изнутри. Грозное обращение Евгения к Медному всаднику: «Ужо тебе!..» — может рассматриваться как попытка обрести голос, утвердить свой человеческий статус. Однако слабое, хрупкое сердце «маленького человека» (не в социальном, а в экзистенциальном смысле) не выдерживает давления грубой материи. Герой сходит с ума, возвращается на пустынный остров, куда занесло «ветхий домишко», и умирает. Безумие его можно рассматривать и как высвобождение из социально-исторического плена и воссоединение с первозданными стихиями, и как реализацию мифов.

«Куда ты скачешь, гордый конь?»

К *четвертому пункту* плана предлагаем сравнить текст поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» с иллюстрациями А. Н. Бенуа. В качестве итога этой работы предлагаем написать небольшую письменную работу на тему:

«Какие черты петербургского культурного пространства реализовались в поэме А. С. Пушкина „Медный всадник?“»



*Э. М. Фальконе. «Медный всадник».
Памятник Петру I. 1762—1782 гг.*

Отметим, что мотивы пушкинской поэмы «Медный всадник» в решении темы Петра, Петербурга, судьбы человека нашли свое продолжение и развитие в творчестве Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, В. Брюсова, И. Анненского, А. Блока и других. Обращались к этой теме и художники.

Л и т е р а т у р а и и з о б р а з и т е л ь н о е и с к у с с т в о

Предлагаем рассмотреть иллюстрации А. Н. Бенуа (см. с. 57 и 60) к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» и ответить на следующие вопросы:



Вопросы к читателю

1. Почему А. Н. Бенуа обратился к поэме А. С. Пушкина?
2. Каким увидел художник начала XX века город, человека и сам памятник?

Памятник Петру I работы скульптора Этьена Мориса Фальконе стал поистине эмблемой Петербурга. В 1917 году его вместе с памятниками другим царям собирались уничтожить. Новая власть хотела писать историю с чистого листа. Александр Николаевич Бенуа, русский художник, был среди тех, кто выступил в защиту памятника Петру I.

Ощущением грядущей катастрофы было проникнуто все искусство начала XX века. Революция 1905 года застает А. Н. Бенуа во Франции, где он пишет пейзажи, работает над утонченными сценами времен Людовика XIV. Его не меньше привлекает и русская история, но не та реальная, полная драматизма, а стилизованная, подернутая романтической дымкой ностальгии по ушедшим временам. В работах Бенуа неизменно присутствует Петербург с его дворцами, стройными улицами, садами и парками, по которым бродят царственные тени. Художник был захвачен странной магией этого города, рожденного по воле Петра I на гиблом болотистом месте, города, где незримо присутствовал Пушкин, столь любимый художником. Он уже

создавал иллюстрации к произведениям великого поэта, но лучшее было связано с пушкинским Петербургом.

В 1906 году Александру Бенуа, уже признанному мастеру, была предложена работа над иллюстрациями к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник», которая будет завершена лишь в 1923 году. Много страшных событий произошло в России за этот период: участие в Первой мировой войне, революция, Гражданская война. А. Н. Бенуа рисует апокалиптическую картину наводнения, которое становится своеобразным аналогом русской истории. В ее страшном водовороте все так же оказывается человек, осознающий свою слабость и беспомощность, но по-прежнему посылающий проклятия этому «гнилому», «склизкому» городу и его творцу.

Выехав с театром за границу в 1926 году, художник больше не вернется на родину. Александр Бенуа еще многое сделает для русской культуры, но иллюстрации к «Медному всаднику» останутся особой страницей в его жизни и творчестве.

Диалог времен

Задание

Найдите отголоски поэмы А. С. Пушкина в стихотворениях А. Блока «Петр» и И. Анненского «Петербург» и сравните их с рисунками А. Н. Бенуа..

(Это задание вам интересно будет вспомнить и вернуться к нему в 11 классе, когда вы будете повторять материал всего курса литературы.)

Александр Александрович Блок (1880—1921)

Петр

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.

В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары.
В мерцанье тусклых площадей
Потянутся рядами пары.

Плащами всех укроет мгла,
Потонет взгляд в манящем взгляде,
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде!

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

Бегите все на зов! на лов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов
Мужских — крикливых, женских —
струнных!

Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

1904

Иннокентий Федорович Анненский (1855—1909)

Петербург

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где вы и где мы,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?

Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,
Завтра станет ребячьей забавой.

А на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

<1910>

Подсказка. В стихотворении А. А. Блока Петр I похож на пушкинского «кумира с простертою рукой», «грозного царя», «мощного властелина судьбы». В строках «Пускай невинность из угла // Протяжно молит о пощаде!» можно угадать сходство с образом Евгения. Жестокость, власть Петра I звучит в строках «Там, на скале, веселый царь // Взмахнул зловонное кадило...» и др.

В стихотворении И. Ф. Анненского поддерживается такое же ощущение гибельности города, его безосновности.

Таким образом, привлечение стихотворений А. Блока и И. Анненского, иллюстраций А. Бенуа, в которых сделан акцент на холодности, равнодушии Петербурга, города, возникшего по замыслу Петра I, помогло вам открыть новые

границы в понимании и восприятии образа города в историко-культурном контексте.

В завершение самостоятельного изучения поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» мы предлагаем вам написать небольшую работу на тему «Какие черты культурного петербургского пространства реализовались в поэме А. С. Пушкина „Медный всадник“?».

Приведем фрагменты мини-сочинений десятиклассников, которые уже проделали такую работу (они даются без стилистической правки).

«Медный всадник — символ Петербурга, города, отношение к которому у автора неоднозначное. С одной стороны, это центр российской культуры. С другой — город, построенный на болоте, город без истории. Во вступлении реализовались такие особенности, как мистицизм, ощущение безграничности и безнадежности» (*Гладких Таня*).

«Во Вступлении Петр I предстает перед читателями в качестве творца, создателя. Во второй же части он появляется уже в образе Антихриста. Неоднозначное мнение по поводу чего-либо — одна из основных черт «петербургского текста». Жизнь в этом городе искусственная, миражная. Настоящий человек с душой не может выжить и остаться прежним, город «душит» его, поглощает. И остается лишь два выхода: гибель, или превращение в бездушное существо, или спасение» (*Медведева Катя*).

«Особое отношение к Петербургу связано с историей его возникновения. У Петербурга нет фундамента, он основан на болоте, построен на человеческих костях. С природой боролись и гибли десятки тысяч людей. Смысл наводнения — бунт стихии против Петра, бунт, грозящий разрушить его творение. Петербург неоднозначен у Пушкина. С одной стороны, это великий город, с другой — чудовище, которое уничтожает людей» (*Лобова Оксана*).

«Во Вступлении Пушкин называет Петра I он, т. е. царь выступает в роли творца. Но отношение к создателю Петербурга двойное. Во второй части Пушкин иронизирует над царем, называет его „кумиром на бронзовом коне“, „горделивым истуканом, жестоким и грозным“, перед силой которого, к сожалению, обыкновенные люди оказываются бессильными» (*Сидорова Юлия*).

Если эта поэма вас взволновала и вы хотите расширить свои познания, обратитесь к следующим материалам по ее изучению.

Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник»: история создания

Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» была написана в 1833 году, во время второй болдинской осени. Император Николай I запретил издание поэмы.

«11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращен „Медный всадник“ с замечаниями царя. Слово „кумир“ не пропущено высочайшею цензурою, стихи

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова —

вымараны. На многих местах поставлен знак (?)», — с горечью записал А. С. Пушкин в дневнике.

При жизни поэта было опубликовано только Вступление к поэме под названием «Петербург. Отрывок из поэмы» (1834).

Пытаясь опубликовать произведение целиком, А. С. Пушкин стал вносить в рукопись правки по замечанию царя, но получалась другая поэма, и он отказался от этого.

После смерти поэта «Медный всадник» был опубликован в журнале «Современник» с поправками В. А. Жуковского, сглаживающими «острые» места, не понравившиеся Николаю I.

В 1948 году был восстановлен первоначальный текст поэмы с учетом правок А. С. Пушкина.

О петербургском наводнении 7 ноября 1824 года в основном известно из пушкинской поэмы. Сейчас трудно представить себе, какое поистине потрясающее впечатление это событие произвело на современников А. С. Пушкина. Рассказы о нем очень часто встречаются в мемуарной литературе, относящейся к пятидесятым, шестидесятым и даже восьмидесятым годам XIX века. В 1833 году, когда писался «Медный всадник», «несчастье невских берегов» было, разумеется, у всех еще свежо в памяти.

Чрезвычайно показательно, что петербургское наводнение 7 ноября 1824 года взволновало и взбудоражило не только жителей Петербурга, не только тех, кого это стихийное бедствие коснулось непосредственно. О нем заговорили

в самых отдаленных уголках тогдашней дворянской — и не только дворянской — России. Вид улиц и площадей столицы, затопленных водами разбушевавшейся Невы, поразил воображение современников, а вести о многочисленных жертвах и огромных материальных потерях, причиненных наводнением, передавались из уст в уста.

В предисловии к «Медному всаднику» А. С. Пушкин ссылается на «тогдашние журналы» как источник сведений о наводнении. Поэт также знал о наводнении из писем, которые получал от своих корреспондентов (он находился в это время в Михайловском, в ссылке).

В письмах брату Льву Сергеевичу (ноябрь — декабрь 1824 года) А. С. Пушкин делится своими переживаниями по поводу случившегося в Петербурге, выражает глубокое сочувствие тем, для кого это наводнение явилось подлинной трагедией.

Возможно, уже в это время возник замысел произведения. Косвенный ответ можно найти в черновиках «Медного всадника»:

Была ужасная година...
Об ней начну простой рассказ —
Давно, когда я в первый раз
Услышал грустное преданье,
Смутясь, я сердцем приуныл
И на минуту позабыл
Свое душевное страданье
И дал тогда же обещанье...

В 1826 году были опубликованы две книги: «Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге» В. Н. Берха и «Описание наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 7 числа ноября 1824 года» С. Аллера. Первая книга сохранилась в личной библиотеке А. С. Пушкина и была упомянута в предисловии к «Медному всаднику». Что касается Аллера, то его, по-видимому, Пушкин не читал. Отразился в «Медном всаднике» один из анекдотов, имеющих в «Семейной хронике» А. В. Кочубея:

«Другой случай в день наводнения был с каким-то Яковлевым: он прогуливался по городу, и когда вода начала уже прибывать, спешил домой; но, подойдя к дому князя Лобанова (теперешнему Военному Министерству), он с ужасом увидел, что вода

препятствует ему идти далее. Для спасения жизни Яковлев решился взлезть на одного из львов, стоявших у этого дома, и там просидел все время наводнения» (*т. 13, с. 168*).

Можно допустить, что мысль написать «Медного всадника» возникла у А. С. Пушкина раньше его приезда в Болдино. Вероятно, некоторые наброски были сделаны в Петербурге, например те, которые написаны не в тетрадах, а на отдельных листах (таков отрывок «Над Петербургом омраченным...»). Есть свидетельство, что по пути на Урал Пушкин думал о наводнении 1824 года. По поводу сильного западного ветра, застигшего его в дороге, он писал жене (21 августа): «Что было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас нового наводнения? Досадно было бы» (*т. 17, с. 230*).

В письмах к жене из Болдина А. С. Пушкин сообщает близким о своих занятиях, дает практические советы Наталье Николаевне, но ничего конкретного о своих планах не сообщает. В письме от 2 октября он отмечает: «Я пишу, я в хлопотах». 21 октября: «Я работаю лениво, через пень колоду валю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; Бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам». 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть» (*т. 17, с. 233*). 6 ноября: «Я привез тебе стишков много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня» (*т. 17, с. 234*).

Обращаясь к рукописям, мы видим, что повесть стоила А. С. Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких — иногда до десяти — видоизменениях. Из первоначальных черновых набросков, где еще не достаёт многих связующих частей, А. С. Пушкиным в особой тетради был сделан первый свод всей повести. Этот свод, помеченный «30 октября», является второй редакцией повести. Этот список покрыт новыми поправками, дающими третью редакцию. Таким образом, ныне печатаемый текст надо считать четвертой редакцией повести.

Чтобы понять, какую работу проделал А. С. Пушкин, создавая поэму «Медный всадник», приведем такой пример: начало первой части поэмы известно нам в шести вполне обработанных редакциях.

Итак, «Медный всадник» был написан в октябре 1833 года в Болдине. Пушкин намеревался издать за большие деньги в журнале «Библиотека для чтения» сразу три своих произведения — «Медный всадник», «Анджело», «Пиковая дама» — и поэтому в декабре 1833 года передал «Медного всадника» Николаю I. Строгость цензора, вероятно, была связана с совпадением времени появления поэмы А. С. Пушкина и важного события, происходившего в Петербурге и прямо связанного с памятником Петру I. В 1834 году заканчивались работы по открытию знаменитого монумента — Александрийского столпа (см. его на с. 63). Этому событию придавалось большое идеологическое значение, наиболее полно выраженное В. А. Жуковским:

«Чему надлежало совершиться в России, чтобы в таком городе, такое собрание народа, такое войско могло соединиться у подножия такой колонны?.. Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник; и этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины; и в виду этой скалы воздвигнута ныне другая, несравненно огромное, но уже не дикая, а стройная, величественная, искусством окруженная колонна, и на высоте вечно сияющий ангел, и под крестом сего ангела издыхает то чудовище, которое там, на скале, полураздавленное, извивается под копытами конскими. И ангел, венчающий колонну сию, не то ли он знаменует, что дни боевого создания для нас миновались, что наступило время создания мирного...» (*т. 17, с. 241*).

Николай I был знаком с размышлениями В. А. Жуковского и согласен с его идеей, что в новейшей русской истории проведена четкая грань между двумя периодами: войны и мира.

А. С. Пушкин не разделял этих взглядов, считая их надуманными, и был прав. Очень скоро обнаружилось, что Александровская колонна всего только новый монумент, украсивший столицу, а Медный всадник по-прежнему символ столицы.

Не желая править поэму «Медный всадник», Пушкин в 1834 году опубликовал только Вступление, которое было встречено читателями сдержанно. (О дальнейших публикациях поэмы было сказано выше, на с. 72.)

В 1909 году произошло событие, давшее толчок толкованиям о символическом содержании пушкинских обра-

зов. Комиссия по ремонту памятника Петру I скульптора Э. М. Фальконе опубликовала протокол:

«При вскрытии большого заделанного отверстия в крупе лошади выяснилось, что в задних ногах имеется солидный кованый каркас, тщательно запаивный, вследствие чего вода в него не проникла и оставалась в брюхе коня. Всего выпущено 125 ведер воды» (*т. 13, с. 173*).

Эти сведения вызвали целую серию толкований: когда-то Петр I победил дикую стихию вод Финского залива, теперь вода почти мистически побеждает его, проникнув внутрь Медного всадника.

Таким образом, в короткой поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина (менее 500 стихов) соединились история и современность, частная жизнь героя с жизнью исторической, реальность с мифом. Совершенство поэтических форм и новаторские принципы художественного воплощения исторического и современного материала сделали поэму «Медный всадник» уникальным произведением, своего рода «памятником нерукотворным» Петру, Петербургу, «петербургскому» периоду русской истории.

Литература и скульптура

История создания памятника Петру I

Без образа Петра Великого не почувствовать лица Петербурга! Почти у подножия Исаакиевского собора, на площади, с двух сторон замкнутой спокойными, ясными и величественными строениями Адмиралтейства, Синода и Сената, омываемый с третьей стороны царственной Невой, стоит памятник Петру I. Если кому-нибудь случится быть возле него в ненастный осенний вечер, когда небо, превращенное в хаос, надвигается на землю и наполняет ее своим смятением, река, стесненная гранитом, стонет и мечется, внезапные порывы ветра качают фонари, и их колеблющийся свет заставляет шевелиться окружающие здания, пусть всмотрится он в такую минуту в Медного всадника, в этот огонь, превратившийся в медь с резко очерченными и могучими формами. Какую силу почувствует он, силу страстную, бурную, зовущую в неведомое, какой великий

размах, вызывающий тревожные вопросы: что дальше, что впереди? Победа или срыв и гибель?

Медный всадник — это дух Петербурга. Перед нами город великой борьбы. Могуча сила народа, создавшего его, но и непомерно грандиозны задачи, лежащие перед ним. Великая катастрофа веет над ним, как дух неумолимого рока...

Медный всадник был первым установленным в России памятником. До XVIII века памятников, даже царям, не ставили. Аскетические установки русского православия препятствовали утверждению плотского начала в искусстве. Даже аллегорические скульптурные изображения, появившиеся в Летнем саду, вызывали у многих раздражение и даже страх. Суеверным людям они представлялись воплощением дьявола. Запрещая скульптурные изображения людей, православная церковь буквально соблюдала одну из библейских заповедей: «не сотвори себе кумира, кроме Бога». Между тем создание европейской столицы без скульптурных монументов было немыслимо. Они были неотъемлемой частью архитектурного облика городов Италии, Франции и Испании. Петербург же по великолепию должен был превзойти их.

Петр I не возражал против установления памятника самому себе еще при жизни. Он любил Петрополь, признавал свою роль как его основателя и хотел остаться в нем навсегда. Поэтому и разрешил Карло Бартоломео Растрелли (отцу знаменитого архитектора) снять с себя гипсовую маску, которая была использована при создании «восковой персоны» и скульптурных портретов царя. Когда скульптор начал создавать конную статую императора, Петр I не раз заходил к нему в мастерскую, следя за тем, как идет работа.

Петр I был доволен работой скульптора, но в бронзе монумент был отлит лишь в 1840-е годы, в царствование Елизаветы Петровны. Елизавета распорядилась, чтобы Ф. Б. Растрелли (сын скульптора) поставил монумент на Дворцовой площади, перед возводимым для Елизаветы Петровны Зимним дворцом. Императрица умерла, не дождавшись окончания строительства дворца, ее племянник Петр III процарствовал всего полгода, а Екатерина II, отстранив от дел архитектора Ф. Б. Растрелли, забракowała

статую скульптора К. Б. Растрелли, решив поставить основателю города другой памятник и на другом месте.

Новая императрица не сразу решила, кому поручить эту работу. Задуманное ею сооружение должно было стать актом большого политического значения. Прославляя своего великого предшественника, она хотела прославить и себя как просвещенную и благотельную правительницу России. По совету Д. Дидро русский посол во Франции князь Голицын предложил Этьену Морису Фальконе взяться за сооружение памятника Петру I. Композиция Фальконе — конь, взлетевший на гору и взвившийся на дыбы на краю пропасти, — была совершенно новой в истории конных статуй. Сам скульптор так писал о работе над моделью коня:

«Когда я задумал вылепить его, как он завершает свой галоп, вставая на дыбы, этого не было в моей памяти, еще меньше в моем воображении, чтобы я мог на него полагаться. Чтобы создать точную модель, я советовался с природой. Для этого я велел построить площадку, которой я придал тот же наклон, который должен был иметь мой постамент. Я заставил скакать всадника не один, а более ста раз, различными приемами и на разных лошадях» (*т. 16, с. 183*).

Малая модель памятника была изготовлена Фальконе в течение 10 месяцев. Ему редко удавалось добиваться в своих работах выразительного и похожего лица. Трижды скульптор пытался добиться сходства, и ни один из предложенных вариантов не был одобрен Екатериной II.

Фальконе спасла приехавшая с ним его ученица М. А. Колло. То, над чем он безуспешно бился несколько недель, она создала за одну ночь. Вылепленная ею в воске голова монарха оказалась столь удачной, что была сразу же одобрена императрицей. За эту работу Екатерина II повелела избрать ее членом Российской академии художеств и назначить пожизненную пенсию. Девятнадцатилетняя М. А. Колло стала первой женщиной, ставшей академиком Российской академии художеств.

Э. М. Фальконе отказался от традиционного образа монарха-победителя, восседающего на коне в облике римского цезаря, и от аллегорического изображения добродетелей, пороков, событий, триумфов. Вот как писал он Д. Дидро о своем замысле:

«Монумент мой будет прост. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность созидателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла: он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей. Итак, это отеческая рука, это скачка на крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим» (*т. 16, с. 221*).

Место было выбрано не сразу. Одни предлагали поставить памятник на площади перед Зимним дворцом, другие — перед главным фасадом Адмиралтейства. Иные считали, что лучше всего поместить его между боковым фасадом Адмиралтейства и Зимним дворцом. Был и такой вариант: поставить монумент над водой на особо подготовленном выступе, чтобы Петр I возвышался над Невой и мог смотреть правым глазом на Адмиралтейство и в сторону всей России, а левым — на Васильевский остров и завоеванную им Ингерманландию. Ответ Фальконе автору этого предложения полон сарказма:

«Вы говорите, что он должен смотреть вправо и влево, вперед и назад. Я никак не могу представить, как может статуя сразу смотреть во все стороны, не двигая при этом ни головой, ни глазами» (*т. 16, с. 219*).

И наконец, решено было установить памятник между зданиями правительственных учреждений, созданных Петром I, — Сенатом и Адмиралтейством. Но не в центре площади, а ближе к Неве. Памятник оказался перед лицом всего города, в самом его центре, в одном из тех начальных мест, откуда «пошел» Санкт-Петербург, — против Петропавловской крепости и рядом с Адмиралтейской верфью.

Теперь для осуществления замысла Э. М. Фальконе нужно было отыскать, добыть и доставить в Петербург гранитный монолит таких размеров, какие не встречались до этого в строительной практике. Академия художеств командировала художественных каменных дел мастера Андрея Пилюгина на побережье Балтики для отыскания подходящей гранитной глыбы. Выбор остановился на самом

крупном камне, гранитном монолите, обнаруженном в Лахте, в двенадцати верстах от Петербурга, крестьянином Семеном Вишняковым. Местные жители называли его гром-камнем, потому что в нем имелась широкая трещина, будто бы образовавшаяся от удара молнии.

Камень был грандиозен, и его доставка в Петербург заняла целых полтора года. Вопрос, как доставить каменную глыбу к месту установки памятника, беспокоил многих. Была обещана большая награда тому, кто придумает наилучший проект перевозки монолита. По официальным данным, наиболее разумное и экономичное предложение внес грек Мартъен Карбури, более известный петербургской полиции под именем Ласкари или Деласкари, приехавший в Россию, чтобы любыми средствами нажить себе приличное состояние. Но, по мнению многих современников, этот очень простой и в то же время остроумный в техническом отношении способ перевозки камня нашел один кузнец, чье имя, к сожалению, не сохранила история. Карбури же купил у русского умельца «способ передвижения камня» за 20 рублей и присвоил себе чужую славу. Для транспортировки камня по суше была сооружена из толстых бревен огромная платформа. С нижней ее стороны находились обитые медными листами деревянные желоба. Они покрывали собою такие же, уложенные на землю, переносные желоба-рельсы, по которым во время движения перекатывались 30 бронзовых 5-дюймовых шаров. Эти шары и были главной технической сутью в предложенном способе перевозки. Они позволили значительно уменьшить трение при движении платформы с непомерно тяжелым грузом. Весть о перевозке гром-камня распространилась в столице. Ежедневно в Лахту стекалось множество любопытных. Посетила небывалое зрелище и Екатерина II со своими придворными, и многие иностранцы.

Новым поводом для споров стало намерение Фальконе обтесать гром-камень и придать ему форму гребня волны по нарисованному им шаблону. Многим казалось, что огромная скала, с великим трудом доставленная в Санкт-Петербург, превратится в небольшой пьедестал для конной статуи. Фальконе возражал своим оппонентам, заявив, что «не делают статую для ее постамента, а делают постамент

для статуи» (*т. 16, с. 236*). Опасаясь, как бы громадность камня не подавила собой вида конной статуи, скульптор приказал уменьшить его и сколоть сверху.

После одобрения большой модели и установки пьедестала предстояло отлить статую в металле. Отливка состоялась 5 сентября 1775 года и едва не закончилась катастрофой. Когда расплавленный металл разрушил часть формы, ошеломленный Фальконе кинулся прочь. За ним последовали остальные работники. Положение спас литейщик Е. Хайлов, который заведовал печью.

«Этот храбрый человек, видя, что все помощники и даже его работники бегут, остался один, с опасностью для своей жизни постоянно заставлял бронзу течь из своей печи в форму до последней капли: его храбрости мы обязаны спасением отливки» (*т. 16, с. 238*), — сказал позже Фальконе.

После первой отливки, когда был удален брак, в скульптуре отсутствовали голова и шея коня, а также часть фигуры всадника, их пришлось отливать дополнительно.

Для чеканки монумента в январе 1776 года был заключен контракт с часовых дел мастером Сандоцом, который оказался замечательным чеканщиком. Даже и теперь, более 200 лет спустя, когда разглядываешь монумент вблизи, видно, как тщательно отделан каждый волосок на гриве коня, как на медвежьей шкуре, которая служит Петру I седлом, топорщатся острые когти зверя. А работы по подъему и установке монумента выполнил архитектор Ю. Фельтен по расчетам Фальконе.

Окончательная редакция надписи на пьедестале монумента «Петру Первому — Екатерина II» принадлежала императрице.

Вокруг памятника выстроились полки — 15 тысяч человек. На Сенатской площади и на крышах домов — тысячи людей. На шлюпке от Зимнего дворца прибыла императрица. Она появилась на балконе Сената в парадном облачении — в короне и в порфире. По ее знаку полотнища упали, и перед войсками и народом предстал всадник, вскачь берущий крутую скалу.

Как и история создания Петербурга, создание памятника Петру I не могло не вызвать появления в народе различных легенд и историй.



*Б. К. Растрелли. Памятник Петру I.
1716—1744 гг.*

Например, возникло предание, что гром-камень был местом, с которого Петр I не раз наблюдал за ходом военных действий во время Северной войны. Утверждают даже, что, вернувшись в Париж, Э. М. Фальконе раздариwał осколки гром-камня знакомым, и у суеверной знати появилась мода оправлять эти гранитные кусочки в драгоценный металл.

В 1812 году, когда Петербургу грозила опасность наполеоновского вторжения, государь Александр Павлович распорядился вывезти статую Петра Великого в Вологодскую губернию, для чего статс-секретарю Молчанову было отпущено несколько тысяч рублей. В это время некий майор Батури́н добился свидания с личным другом царя князем Голицыным и передал ему, что его, Батурина, преследует один и тот же сон. Он видит себя на Сенатской площади. Лик Петра поворачивается. Всадник съезжает со скалы своей и направляется по петербургским улицам к Каменному острову, где жил тогда Александр I. Всадник въезжает во двор Каменноостровского дворца, из которого выходит к нему навстречу государь. «Молодой человек, до чего ты довел мою Россию, — говорит ему Петр Великий, — но по-



*Б. К. Растрелли. Памятник
Петру I. 1716—1744 гг.*

куда я на месте, моему городу нечего опасаться!» Затем всадник поворачивает назад, и снова раздается «тяжело-звонкое скаканье». Пораженный рассказом Батурина, князь Голицын передает сновидение государю, после чего Александр отменяет свое решение, и статуя Петра остается на месте. Петр действительно остался на своем месте, а жители столицы поняли, что им нечего бояться — Наполеон будет разбит. Скачущего по мостовой Медного всадника с тех пор видели не однажды. И каждый раз видение становилось предвестником беды — так было и перед наводнением 1824 года.

И уже после выхода в свет одноименной поэмы Пушкина памятник получил название «Медный всадник».

Предлагаем вам сравнить два памятника Петру I в Санкт-Петербурге (фотография памятника работы Э. М. Фальконе дана в нашей книге на с. 66).

Постарайтесь найти отличительные черты тех эпох, к которым принадлежат все эти памятники Петру I. К какому эстетическому направлению вы отнесли бы каждый из них? Обоснуйте свое мнение.

**Вы можете почитать по этой теме
следующие книги:**

1. Алпатов М. В. Иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина // Этюды по всеобщей истории искусств. — М., 1982.
2. Александрова Н. «Медный всадник» Александра Бенуа // В мире книг. — 1974. — № 7.
3. Анциферов Н. Медный всадник — дух Петербурга // Душа Петербурга. — М., 1922.
4. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный всадник» / А. Н. Архангельский. — М., 1990.
5. Афанасьев Э. С. О художественности поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» // Литература в школе. — 2005. — № 1.
6. Беленький Г. И. Четыре монолога к изучению поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» в IX классе // Русская словесность. — 1996. — № 4.
7. Берх В. Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге // А. С. Пушкин. «Медный всадник». — М., 1978.
8. Долгополов Л. К. Миф о Петербурге // На рубеже веков. — Л., 1977.
9. Доманский В. А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе // Методическое пособие для учителей-словесников. — Томск, 2002.
10. Иваницкий А. И. Исторические смыслы потустороннего / А. И. Иваницкий. — М., 1998.
11. Иваницкий А. И. О подтексте поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» // Русский язык за рубежом. — 1993. — № 2.
12. Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина: история замысла и создания, публикации и изучения / Н. В. Измайлов. — Л., 1978.
13. Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры / М. С. Каган. — Л., 1987.
14. Калганова Т. А. Изучение поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» в контексте культуры // Литература в школе. — 2004. — № 11.
15. Кирцидели Ю. И., Левина Н. Р. Мой город — Санкт-Петербург / Ю. И. Кирцидели. — СПб., 2001.

16. *Ленобль Г.* К истории создания «Медного всадника» // История и литература. — М., 1977.
17. *Лихачев Д. С.* Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого // Вопросы литературы. — 1963. — № 3.
18. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ю. М. Лотман. История и типология русской культуры. — СПб., 2002.
19. *Маранцман В. Г.* Цели и структура курса литературы в школе // Литература в школе. — 2003. — № 4.
20. *Мильдон В.* «Медный всадник» А. Бенуа. Из истории отечественной иллюстрации // Литературное обозрение. — 1988. — № 2.
21. *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. — М., 2000.
22. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы / М. И. Пыляев. — М., 1997.
23. *Саларева Г. А.* «Медный всадник» А. С. Пушкина // Литература в школе. — 1999. — № 8.
24. *Раков Ю.* Мистический Петербург / Ю. Раков. — М., 1974.
25. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. — М., 1991.
26. *Столпянский П. Н.* Петербург / П. Н. Столпянский. — СПб., 1995.
27. *Тарланов Е. З.* Петербург в русской лирике двух столетий // Русская литература. — 2003. — № 4.
28. *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. — М., 1995.
29. *Фомичев С.* «Медный всадник» // Литература в школе. — 1983. — № 5.
30. *Фукалова А. А.* Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» // Литература в школе. — 1999. — № 5.
31. *Шашкова А. Е.* Конференция «Образ Петербурга в мировой культуре» // Русская литература. — 2004. — № 1.

Литература и музыка

«Борис Годунов» — опера М. П. Мусоргского
(1869 г., вторая редакция — 1872 г.)
Впервые исполнена в 1874 г.)

Русская национальная культура переживала в XIX веке небывалый подъем.

Опера в русской культуре второй половины XIX века достигает высот мирового значения. Наряду с литерату-



*А. Я. Головин. Портрет артиста Ф.И. Шаляпина
в роли Бориса Годунова. 1912 г.*

рой опера становится ведущим музыкальным жанром эпохи, и прежде всего историческая опера: «Царская невеста» и «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского.

«Художественное изображение одной красоты в материальном ее значении — грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое „ковырянье“ в этих малоизвестных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. К новым берегам! Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам!» — так писал М. П. Мусоргский, ставя перед собой новые творческие задачи (письмо к В. Стасову 18 октября 1872 года; полный текст этого письма вы можете найти в Интернете).

Мы предлагаем вам обсудить итог творческих исканий композитора, проанализировать несколько музыкальных отрывков из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и сравнить их с образами, воплощенными средствами других видов искусства.

М. П. Мусоргский. «Борис Годунов»

Акт II. Сцена: Царский терем в Кремле Монолог Годунова «Достиг я высшей власти»



Вопросы к читателю

1. Какие качества Годунова вас привлекают?
2. Сравните образ Бориса Годунова-отца и образ Годунова-царя.
 - Как изменяется интонация Бориса Годунова при обращении к детям?
 - Какие детали декораций и костюма помогают раскрыть образ царя?
3. Проследите по интонации монолога нарастание душевного разлада героя. Какую фразу вы считаете вершиной душевного напряжения?
4. «Достиг я высшей власти. Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей измученной душе». Почему Борис Годунов обречен переживать трагедию одиночества?
5. Кого винит Борис Годунов в бедах России?



*«Борис Годунов». Опера М. П. Мусоргского.
Ф. И. Шаляпин в роли главного героя*

Федор Иванович Шаляпин (1873—1938) — артист, который воплотил на сцене образы Мефистофиля, Олоферна, Дон Кихота, Сусанина, Галицкого, Ивана Грозного. Ф. И. Шаляпина прежде всего привлекали сильные характеры, люди, охваченные страстью, идеей, переживающие душевный разлад, угрызения совести. Работая над образом Бориса Годунова, Федор Иванович прочитал одноименную трагедию А. С. Пушкина, историю Н. М. Карамзина, попросил познакомить его с историком В. О. Ключевским, который, точно очевидец событий, представил перед Шаляпиным диалоги Годунова и Шуйского, Варлаама и Мисаила. Результатом стало исполнение главной роли в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Потрясающее драматическое и вокальное искусство, художественное перевоплощение Федора Ивановича, его правдивость на сцене остается и поныне вершиной актерского и вокального мастерства.

Мы предлагаем вам сравнить сценическое воплощение **Ф. И. Шаляпиным образа Бориса Годунова** (в Интернете вы можете найти и другие фотографии артиста и даже послушать оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с Ф. И. Шаляпиным в главной роли) и картину А. Я. Голо-

вина (1863—1930) «Портрет артиста Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова» (см. на с. 86).



Вопросы к читателю



1. Фотография или картина, с вашей точки зрения, полнее дает представление об артисте и его работе над образом?
2. На какой из фотографий образ Бориса Годунова в исполнении Ф. И. Шаляпина кажется вам наиболее созвучным музыке и драматургии М. П. Мусоргского?
3. Сравните исполнение роли Бориса Годунова Ф. И. Шаляпиным с исполнением ее другими оперными певцами. Почему и в чем исполнение Ф. И. Шаляпина остается непревзойденным, с вашей точки зрения?
4. Согласны ли вы с высказыванием известного критика Н. Д. Кашкина в книге «М. П. Мусоргский», оценившего игру Ф. И. Шаляпина: «...все его движения и мимика так тесно согласованы с музыкой, что может показаться, будто она естественно вытекает из данного сценического положения». Возможно ли отнести эти слова к игре и исполнению вокальной партии Бориса Годунова другими певцами, которых вы прослушали?

В русской культуре XIX века в произведениях разных видов искусств поднимается вопрос о роли личности в истории. Писатели и художники давали оценку и деятельности, и личным качествам человека у власти, а самое главное, пристально рассматривали взаимовлияние этих двух сторон и тот результат внутренней борьбы, который определял судьбы народа и страны.

Мы предлагаем вам обратиться к произведениям, созданным современниками композитора, которые творили свою эпоху и дали возможность последующим поколениям размышлять над вопросами, важными для формирования их исторического мышления, исторического провидения и выработки собственной позиции.



*Ф. И. Шаляпин
в роли Бориса
Годунова*

Литература и живопись

И. Е. Репин. «Царевна Софья Алексеевна» (1879)



Вопросы к читателю

1. Какое впечатление произвела на вас картина (см. с. 91)?
2. Какой момент борьбы за царский престол изображен на этой картине?
3. Какие детали картины раскрывают образ царевны?
4. Почему художника-реалиста волнуют исторические события XVII века? Воплощение каких современных реалий жизни ищет художник в историческом сюжете? В чем вы видите реализм произведения?
5. В чем разница прочтения исторического сюжета И. Е. Репиным и художниками-академистами?

М. М. Антокольский. «Иван Грозный» (1875)



Вопросы к читателю

1. Что вас поразило в скульптуре (см. с. 92, 93)?
2. Зачем художник изобразил царя в монашеской одежде? Какой момент жизни царя выбирает художник для скульптуры?
3. О чем напряженно размышляет царь?
4. Какие детали вы считаете самыми важными для создания сложного, многогранного образа царя? «Мучитель» или «мученик» перед нами?
5. Как художник предлагает нам оценить личность и деятельность Ивана Грозного?

Итоговые вопросы для сравнения образов произведений скульптуры, живописи и оперы:

1. В чем вы видите различия авторского взгляда на историческую личность?
2. Чем различаются критерии авторов произведений искусства в оценке личных качеств и роли властителя в историческом процессе? Для ответа на этот вопрос сравните произведения И. Е. Репина, М. М. Антокольского и М. П. Мусоргского. В чем совпадают, а в чем отличаются их оценки?



***И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна
в Новодевичьем монастыре. 1879 г.***



М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875 г.



М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875 г.

3. В чем особенность воплощения человеческой трагедии сильной личности, драматизма в этих произведениях?
 4. Чем, с вашей точки зрения, образ Бориса Годунова в опере М. П. Мусоргского близок к произведениям И. Е. Репина и М. М. Антокольского?
-

Выявить взаимоотношения царя и народа невозможно без истинно народных сцен, в которых народ переставал быть одноликой толпой.

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался решить ее в опере», — писал М. П. Мусоргский во время создания «Бориса Годунова».

Музыка оперы не только наполнена речевой интонацией, передающей народный говор, она дает яркие характеристики героям из народа как в отдельных фразах, так и в цельных музыкальных характеристиках. Музыкальные образы героев из народа получают яркую индивидуальность: среди героев Мусоргского дети-сироты, подьячие, корчмари, беглые монахи. Особое место занимает образ юродивого. Юродивый на Руси — явление особое. В народе эти люди считаются праведниками, которым за безгрешную жизнь, чистую святую душу Бог дает дар провидеть будущее и право говорить правду, ибо считается, что любое слово в устах юродивого — Божье Слово.

М. П. Мусоргский. «Борис Годунов»
**Акт IV. Песня Юродивого «Месяц едет,
котенок плачет», хор «Хлеба!»**



Вопросы к читателю

1. Как композитор интонационно выделил вокальную партию юродивого? Что роднит его партию с партией хора?
2. Почему именно из песни юродивого вырастают интонации хора «Хлеба!»?
3. Почему голодный народ склоняется перед Борисом Годуновым? Как это подчеркнул композитор в музыке?
4. Почему М. П. Мусоргский дает столь длинную паузу перед ответом Юродивого Борису: «Богородица не велит»?

5. Почему именно Юродивый становится «говорящей» совестью Бориса Годунова?
 6. О чем действительно плачет юродивый, сожалеющий о копейке?
-

В. И. Суриков. «Боярыня Морозова» (1887)



Вопросы к читателю



1. Какой из народных образов на картине В. И. Сурикова вам наиболее близок?
2. Какой оттенок отношения к опальной боярыне передает выбранный вами образ?
3. Можно ли назвать сцену на картине В. И. Сурикова массовой народной сценой эпического характера? Обоснуйте свое суждение.
4. Как жесты и мимика характеризуют отношение Юродивого к личности и деянию боярыни Морозовой?
5. Почему художник вынес образ Юродивого на первый план картины?
6. Какие еще образы на картине созвучны образу Юродивого? В чем вы обнаруживаете это сходство?



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г.

7. В чем вы видите трагедию личности и трагедию народа? Как сопрягаются на картине эти две стороны трагедии?
-

Сравните образ юродивого в опере М. П. Мусоргского и на картине В. И. Сурикова.

КАК ПИСАТЬ СОЧИНЕНИЕ?

Любовь и жизнь в стихотворениях русских поэтов

В «Божественной комедии» Данте, рассказывая трагическую историю любви Франческа и Паоло, признает неотвратимость чувств и их гибельность.

В свирепых вихрях ада Франческа, зная, что любовь к брату мужа преступна, говорит о беспредельности чувства даже за порогом жизни:

Всем, кто любим, простив вину любить,
Любовь дала мне радости такие,
Что видишь: ни покинуть, ни забыть.

И Данте, потрясенный ее рассказом, именно в безоглядности чувств, их безграничности видит угрозу жизни:

Дано любви нас с жизнью разлучать.
.....
Увы, желаний, мыслей нежный пыл
Толкнул на шаг, который жизнь разрушил!

Вспомнив об этой мысли Данте во вступлении к сочинению, вы можете выбрать в русской лирике стихотворения, в которых поэты соотносят любовь и жизнь, например «К***» («Я помню чудное мгновенье...») А. С. Пушкина, «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» А. А. Фета, «К. Б.» («Я встретил вас — и все былое...») Ф. И. Тютчева, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока. Ситуация этих стихотворений близка: уход возлюбленной воспринимается как потеря жизни, ее появление — как воскрешение.

Но выбор текстов лишь первый шаг работы. Цель ее — найти родственные и непохожие друг на друга мысли, чувства, образы в этих произведениях, принадлежащих поэтам разного времени и душевного склада. «Вольный гений» Пушкина, цветение сердца Фета, непривычное счастье Тютчева и тоскующий по идеалу и презрительный голос Блока так различны и по строю мыслей и чувств, и по музыке интонаций, и по образам, наполняющим стихотворные строки неповторимым звучанием.

Конечно, в сочинении можно рассказать о женщинах, к которым они обращены, процитировать их воспоминания, понять, что ускользающий образ «гения чистой красоты» у А. С. Пушкина отдаленно соотнесен с реальной А. П. Керн, что Т. А. Кузминская, сестра жены Л. Н. Толстого и прототип Наташи Ростовской в «Войне и мире», безудержна в своих чувствах и открыта в своей искренности, а жена А. А. Блока Л. Д. Менделеева непостижима, как природа, как Джоконда Леонардо да Винчи. Но только ли в несходстве лиц, к которым обращены стихотворения поэтов, разность этих произведений?

Обратим внимание на композицию стихотворений. У А. С. Пушкина и А. А. Фета даны две встречи с возлюбленной, и вторая оказывается озаренной более широким и страстным дыханием. Найдите образы, которые подтверждают усиление одушевления в поэтах. Разлука с возлюбленной, разрывающая эти встречи, гасит жизнь.

Подумайте, есть ли разница в понимании пространства жизни у А. С. Пушкина и А. А. Фета, как она сказывается на характере образов («В глуши, во мраке заточенья» — «Обид судьбы и сердца жгучей муки»).

В стихотворении Ф. И. Тютчева первая встреча предстает лишь как воспоминание. Но новая возвращает жизнь:

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь...

Во всех трех стихотворениях любовь становится синонимом жизни, безграничности бытия, слияния со всем миром. Но у Ф. И. Тютчева есть сознание обреченности счастья, его кратковременности, почти незаконности

при том, что чувства поэта и облик возлюбленной неизменны:

И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..

Однако ярко вспыхнувший огонь чувств вот-вот должен погаснуть, он расходится с общим порядком вещей:

Так поздней осенью порою
Бывает день, бывает час,
Когда повеет вдруг весною,
И что-то вострепнется в нас.

В этой строфе в самих образах — сплошные ограничения: *порою, день, час*. Осторожность глаголов не позволяет думать о безграничности: *повеет, вострепнется*. И почему не сердце, а *что-то* вострепнется?

Поэт XX века Александр Блок, способный на вечную приверженность Прекрасной Даме и рыцарское самоотвержение, как и его предшественники в русской поэзии, знает, что лишь в любви обретается подлинность жизни. Но для Блока любовь — отъединение от мира. Подвиги, доблести, слава меркнут пред любовью («Я забывал на суетной земле»).

В стихотворении перед нами трагедия отрешения сначала от мира во имя любви, а потом от любви во имя суровой судьбы. Любовь не вечное убежище, не вечный приют для Блока, скорее, обольщение мечты, исчезающей, когда «молодость прошла».

Тайное чувство обреченности, которое было слышно в стихотворении Ф. И. Тютчева, у А. А. Блока стало реальной трагедией, завершающейся суровым жестом отсечения прошлого:

Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

Подумайте, почему оправа названа *простой*, почему поэт *своей рукой* убирает ее со стола, почему мир, в который уходит возлюбленная, завернувшись *в синий плащ*, назван *сырой ночью*?

Переход от восприятия любви как чувства гармонического и вечного к ощущению ее противоречивости и пре-

ходящей сути совершался уже в XIX веке, и в этом вам поможет убедиться сравнение стихотворений А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова.

Прочтите стихотворение А. С. Пушкина «Сожженное письмо» и обдумайте вопросы:



Вопросы к читателю



1. Почему повторяются слова *прощай*?
2. Какое состояние вызывает у поэта решение сжечь письмо?
3. Как вы представляете себе поэта, смотрящего на *пламя жадное*?
4. Почему пламя названо *жадным*, а пепел и дым *легкими*?
5. Какие контрасты заметили вы в следующих строках:
Свершилось! Темные свернулись листы;
На легком пепле их заветные черты
Белеют...
6. Почему в начале стихотворения душа поэта *ничему не внимлет*, а в конце грудь его *стеснилась*?
7. Как меняется ритм стихотворения по мере его течения?

Александр Сергеевич Пушкин

Сожженное письмо

Прощай, письмо любви, прощай! Она велела...
Как долго медлил я, как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои!..
Но полно, час настал: гори, письмо любви.
Готов я; ничему душа моя не внимлет.
Уж пламя жадное листы твои приемлет...
Минуто!.. вспыхнули... пылают, легкий дым,
Виясь, теряется с молением моим.
Уж перстня верного утрата впечатление,
Растопленный сургуч кипит... О провиденье!
Свершилось! Темные свернулись листы;
На легком пепле их заветные черты
Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди...

Прочтите стихотворение **Н. А. Некрасова** «**О письма женщины, нам милой!..**» и обдумайте вопросы:



Вопросы к читателю

1. Что вызвало ваше сочувствие или неодобрение в этом стихотворении?
2. Как поэт относится к своим чувствам и к чему призывает читателя?
3. Каким вы представляете себе поэта в конце первой и второй строф стихотворения?
4. Какие чувства борются в поэте и как их объединяет финал стихотворения?
5. Почему поэт сравнивает письма с «праздным лепетом детей» и «поблекшими цветами с могилы»?
6. Почему письма готовят «больше зла» и почему они милы поэту?

Николай Алексеевич Некрасов

* * *

О письма женщины, нам милой!
От вас восторгам нет числа,
Но в будущем душе унылой
Готовите вы больше зла.
Когда погаснет пламя страсти,
Или послушаетесь вы
Благоразумья строгой власти
И чувству скажете: увы! —
Отдайте ей ее посланья
Иль не читайте их потом.
А то нет хуже наказанья,
Как задним горевать числом.
Начнешь с усмешкою ленивой,
Как бред невинный и пустой,
А кончишь злобою ревнивой
Или мучительной тоской...

О ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу!
Подчас на них гляжу я строго,

Но бросить в печку не могу.
 Пускай мне время доказало,
 Что правды в них и проку мало,
 Как в праздном лепете детей,
 Но и теперь они мне милы —
 Поблекшие цветы с могилы
 Погибшей юности моей!

Сравните стихотворения А. С. Пушкина «Сожженное письмо» и Н. А. Некрасова «О письма женщины, нам милой!..» и ответьте на вопросы:



Вопросы к читателю

1. Почему А. С. Пушкин сжигает письмо возлюбленной, а Н. А. Некрасов не может их *бросить в печку*?
2. Почему Пушкин называет *унылой* свою судьбу, а Некрасов — душой?
3. В каком из этих стихотворений побеждает любовь?

Иногда Н. А. Некрасов верил в победу любви, благородство чувств человека из народа.

Перечитайте стихотворение **Н. А. Некрасова «Зеленый шум»** и ответьте на вопросы:



Вопросы к читателю

1. Чем удивила вас история, рассказанная в стихотворении?
 2. Кому принадлежат слова в финале?
 Люби, покуда любится,
 Терпи, покуда терпится,
 Прощай, пока прощается,
 И — Бог тебе судья!
 3. Нарисуйте словесно портрет рассказчика, когда он смотрит на жену и когда видит весну.
 4. Почему в стихотворении повторяются строки:
 Идет-гудет Зеленый Шум,
 Зеленый Шум, весенний шум!
- Как этот рефрен объясняет душевное состояние героя?

5. Почему душа названа *лютой*? Чем «зеленый шум» весны отличается от песни зимней вьюги?
 6. Что заставило героя стихотворения простить жену-изменницу?
 7. Какое чудо и почему произошло в стихотворении?
-

Ответив на эти и многие другие вопросы, которые рождаются при чтении этих стихотворений, подумайте, почему все более трагичным становится переживание любви от XIX к XX веку. Почитайте стихи современных поэтов и решите, за кем они идут: за Пушкиным и Фетом или за Тютчевым и Блоком?

Заключением сочинения может стать размышление о том, как звучат в музыке поэтические тексты, к которым вы обратились.

Итак, у нас сложился план сочинения.

План

1. *Вступление.* Любовь и смерть.
2. *Основная часть.* «Первая встреча, последняя встреча» (И. С. Тургенев. «Утро туманное...»).
3. *Заключение.* Музыка любви.



*М. Ю. Лермонтов.
Рисунок
И. А. Астафьева.
1883 г.*

Михаил Юрьевич Лермонтов
1814—1841

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Демон Лермонтова

Сопоставление поэмы и лирического стихотворения

Образ Демона прочно связан в русской культуре с именем М. Ю. Лермонтова. Могучие возможности человеческой души, красота Божьего мира — и людская мелочность, злоба, предательство. Этот конфликт, этот трагический контраст тревожил поэта всю жизнь. С другой стороны, поэт не



М. Врубель. Демон. 1890 г.

мог примириться с хрупкостью и недолговечностью красоты в человеческом земном мире и холодом и бесстрашием вечности. Стремлением соединить эти начала, осмыслить их противостояние проникнуты произведения поэта.

Образ Демона появился в поэзии М. Ю. Лермонтова очень рано, еще в 1829 году, то есть в пятнадцатилетнем возрасте, когда поэт пишет стихотворение «Мой демон». Примерно тогда же начинается и работа над поэмой «Демон», которая длилась всю жизнь. Интересно следить за движением мысли великого человека, стремиться понять ее. Попробуем увидеть, как преобразился образ Демона с течением времени.

Мы рассмотрим произведения разных жанров: лирическое стихотворение и поэму. Ключ к пониманию жанра — авторская позиция, и наоборот, авторская позиция раскрывается в осмыслении жанровой природы произведения.

Сравним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Мой демон» (1831) и его поэму «Демон» (1841).

Михаил Юрьевич Лермонтов

Мой демон

1

Собрание зол его стихия;
Носясь меж темных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров;

Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи,
Безвестные слезам и сну.

2

К ничтожным, хладным толкам света
Привык прислушиваться он,
Ему смешны слова привета
И всякий верящий смешон;
Он чужд любви и сожаленья,
Живет он пищею земной,
Глотает жадно дым сраженья
И пар от крови пролитой.

3

Родится ли страдалец новый,
Он беспокоит дух отца,
Он тут с насмешкою суровой
И с дикой важностью лица;
Когда же кто-нибудь нисходит
В могилу с трепетной душой,
Он час последний с ним проводит,
Но не утешен им больно́й.

4

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

1831



Вопросы к читателю

1. Отпугивает или привлекает вас Демон?
2. Почему Демону смешон «всякий верящий»?
3. Что в мире и жизни человека привлекательно для Демона?

4. Чем привлекает Демон автора?
 5. Почему поэт называет Демона *мой*?
 6. Каким вы представляете себе Демона?
 7. Почему только в финальной строфе автор открывает свои отношения с Демоном?
-

И название стихотворения «Мой демон», и слово *его* в первом стихе дают понять, что дистанция между духом и поэтом очень короткая — Демон близок автору. Чем же?

Любит — этот глагол, дважды повторенный в первой строфе, определяет отношение Демона к жизни. Он любит жизнь в грозных и горестных ее проявлениях, любит красоту страдания. Таким образом, в первой строфе определяется конфликт стихотворения. Грозные явления природы динамичны, контрастны, величественны. Горе же в человеческой душе приводит к бесчувствию:

Улыбки горькие и очи,
Безвестные слезам и сну.

Возможно ли любить величественное и сохранить живую, трепетную душу? Демон «прислушивался» к мирской суете, но предпочитал ей трагедии жизни:

К ничтожным, хладным толкам света
Привык прислушиваться он,
Ему смешны слова привета
И всякий верящий смешон;
Он чужд любви и сожаленья,
Живет он пищею земной,
Глощает жадно дым сраженья
И пар от крови пролитой.

Но презирая человеческие страсти, Демон вторгается в душу в величественные моменты жизни: на пороге рождения и смерти. Демон тревожит и смущает человеческие сердца. Он *не отстанет* от поэта — глагол этот передает сложность, тягостность связи с Демоном. Однако эта связь необходима — она неотъемлемая часть души поэта. Демон озаряет душу *лучом чудесного огня*, но цена за это чудо — отвержение земного, отказ от человеческого счастья.

Итак, отрицание человеческого искупается в Демоне причастностью к высокому, способностью приобщить душу

к «чудесному огню». Родство поэта и Демона приносит поэту чувство боли и горечи, однако эта боль не переходит в трагедию: конфликт решается соединением и принятием противоречий в душе лирического героя.

Вспомним теперь, каково отношение поэта к Демону, герою одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова, и как решается в поэме конфликт человеческого и вечного.

Перечитайте поэму **М. Ю. Лермонтова «Демон»** и подумайте над вопросами:



Вопросы к читателю

1. Демон в стихотворении или Демон в поэме для вас привлекательнее и чем?
2. Где сочувствие Демону, а где осуждение его выражено более четко: в стихотворении или в поэме?
3. Где конфликт Демона с действительностью непримиримее?
4. Как автор относится к Демону стихотворения и поэмы?

В поэме Демон остается надменным:

Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви.

Однако в течение поэмы в герою родилась и расцвела любовь к Тамаре, а вместе с ней и желание примирения с миром:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Вспомним финальный эпизод поэмы, завершающий изменение героя (*гл. 16, ч. 2*). Что преобразило Демона?

Он был могущ, как вихорь шумный,
Блистал, как молнии струя,
И гордо в дерзости безумной
Он говорит: «Она моя!»
К груди хранительной прижалась,
Молитвой ужас заглуша,
Тамары грешная душа.

Судьба грядущего решалась,
Пред нею снова он стоял,
Но, Боже! — кто б его узнал?
Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца, —
И веяло могильным холодом
От неподвижного лица.

В Демоне победила «вражда, не знающая конца», недоверие и злоба, а не любовь к Тамаре. Душа Тамары предназначена раю, она испугана — и этого достаточно, чтобы Демон окаменел в ненависти. Он не приемлет божественные законы. Презрение к миру обрекает Демона на одиночество.

Завершает поэму картина разрушенного временем дома Гудала и усыпальницы, где покоится прах его рода. Все человеческое бrenно и недолговечно, как бы грустно это ни было. Вечны холодные горы и снега, но они бесчувственны. Человеческому теплу, состраданию, любви и нежности не дано соединиться с вечностью. И поэт с грустью принимает эти законы бытия, а непримиримость Демона ведет его к озлоблению и одиночеству.

Теперь сравним темы, масштаб конфликта, авторскую позицию в лирическом стихотворении и в поэме. Темы стихотворения и поэмы близки, но решаются по-разному. Отличен прежде всего масштаб конфликта. В стихотворении это конфликт в душе лирического героя, который поэт решает принятием страдания, отчуждением от человеческого ради великого. «Мой демон» — символ связи поэта с чудесным, символ творчества.

В поэме масштаб конфликта: личность и мир. Поэма раскрывает характер Демона, и поэтому ей необходим больший охват действительности, чем стихотворению. Так же, как и в лирике, поэма изображает личность, однако это личность героя, а не личность автора. Так же, как и в эпосе, позиция автора не совпадает с позицией героя. Язык лирики — язык чувств и образов, символов, конфликт разворачивается в душе лирического героя. Поэма близка лирике поэтическим языком, но объективность авторской позиции открывает в конфликте личности и мира законы бытия. Примирение вечности и человеческой трепетности жизни невозможно.

Литература и живопись

Демон Врубеля

Михаил Александрович Врубель (1856—1910) — удивительный русский художник с трагической судьбой. Талант Врубеля открыл новую эпоху в русской живописи — *эпоху модерна*.

Врубель закончил Петербургскую академию художеств, учителями его были И. Е. Репин, П. П. Чистяков. Вы наверняка знаете волшебные и таинственные работы Врубеля: «Царевна Лебедь», «Богатырь», «Пан», «Демон». Даже небольшого этого перечня достаточно, чтобы почувствовать завораживающий характер врубелевской живописи.

Первой его крупной работой был заказ на реставрацию росписей Кирилловской церкви в Киеве. Здесь он работал вместе с В. В. Васнецовым, которого любил и ценил как художника. Однако церковь не приняла врубелевских эскизов. Его Богоматерь глядела трагическими, демонически-мерцающими глазами, не свет, а тоску и сомнение несли врубелевские образы. И оказалось в этом рисунке не только историческое время, драматичное и противоречивое, проникнутое предчувствием катастроф, но и личное пристрастие Врубеля — его любовь к лермонтовскому Демону.

Стиль Врубеля очень наряден, декоративен, его привлекали фольклорные сюжеты. Он писал декорации к операм Римского-Корсакова «Садко» и «Царь Салтан», создавал мозаичные панно, скульптуры, поражающие яркостью, эффектностью. Но все работы его драматичны, экспрессивны, в этом он близок романтизму. Освещение он выбирал сумеречное, ночное, закатное, часто источник света «таинственно скрыт» в его картинах. Цвета, общий колорит в работах Врубеля фантастичны — это какой-то лилово-коралловый тон, с неуловимыми переходами и оттенками. Необычен также и сам рисунок: его картины как будто составлены из множества кристаллов, как какая-то диковинная природная порода или чудо ювелирного искусства.

Темы лермонтовского творчества были любимы Врубелем. Он рисовал иллюстрации к поэме «Демон», к роману «Герой нашего времени», портреты Печорина неуловимо

схожи с автопортретами Врубеля. Главным для художника был образ Демона. Он многократно обращался к нему в своих полотнах: «Демон», «Демон летящий», «Демон поверженный» и многие другие работы. Воплощение образа не удовлетворяло художника, Врубель пробовал небывалые новые техники живописи, усложнял композицию, но все было не то...

В 1902 году М. А. Врубеля постигла тяжелая душевная болезнь, он лечился в разных клиниках Петербурга и Москвы и продолжал писать. В это время создан один из его шедевров — портрет В. Я. Брюсова, отца русского символизма.

В 1906 году Врубель ослеп. Это самое страшное горе, которое только может произойти с художником. Скончался он в Петербурге 1 апреля 1910 года.

Пожалуй, лучший из врубелевских Демонов — на картине, написанной в 1890 году. Это период работы М. А. Врубеля над иллюстрациями к поэме М. Ю. Лермонтова (см. на с. 110).

На полотне большого формата Демону словно тесно. Закатное освещение придает картине какой-то завораживающий колорит. Однако источник света не единственный. Кроме далекой зари на горизонте, свет исходит и от чудесных цветов, заполняющих все пространство картины. Но фигура и лицо Демона при этом в тени. Какой момент изобразил художник? Может быть, это Демон у кельи Тамары, когда грусть и любовь охватили его сердце и со щеки катится слеза? Может быть, это начало поэмы, когда тоскующий по родной душе, по единению с миром Демон так остро вновь и вновь ощущает свое одиночество?



М. Врубель. Демон поверженный. 1902 г.

Врубель создал необычный образ героя. Как можно определить его национальный типаж? В нем есть и что-то негритянское, первобытное, как представлялось культуре модерна. Но пышные, почти женские волосы, изящные кисти рук, какие-то восточные ткани, покрывающие его бедра...

Его поза психологически точно передает состояние тоски и одиночества, он сосредоточен на себе, пальцы рук, сомкнутые в замок, передают душевное смятение. Он чужд окружающему. Его могучее тело окаменело. Взор устремлен в никуда и в себя. Юность, глубокая печаль, загадочность Демона, слезы — все делает его близким, человеческим, вызывает сочувствие зрителя. Мы, как и Тамара, готовы сострадать герою и простить его.

Рассмотрите картину и подумайте над вопросами:



*М. Врубель. Демон поверженный.
1902 г. Фрагмент*



Вопросы к читателю

1. Чем близки и чем отличаются Демон поэмы М. Ю. Лермонтова и врубелевский Демон?
2. Почему лицо Демона не освещено?
3. Что более всего поражает вас в картине?
4. Почему М. А. Врубелю так и не удалось воплотить свой замысел?
5. Какого из Демонов Врубеля вы считаете лучшим?

Николай Васильевич Гоголь
1809—1852

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Удивительная жизнь вещей

**Н. В. Гоголь и О. Уайльд:
о сопряжении несопряжимого**

История мировой литературы знает немало парадоксов, например, вспомним о том, как персонаж художественного текста обретает собственную жизнь и начинает путешествие в вымышленной реальности помимо воли автора, его породившего (см. *Умберто Эко*. «Шесть прогулок в литературных лесах» и др.). Или о том, как одна вещь путешествует из произведения в произведение и обретает с каждым разом все более разнообразные функции.

Вещизм, или повышенное внимание к материальным ценностям, — тот недостаток, который повсеместно вменяется в вину современному поколению. Удивительная жизнь вещей на страницах художественных произведений и за их пределами позволяет в рамках школьной программы показать движение времени не формально, указывая на даты жизни писателей и годы создания произведений, а реально — в поиске того импульса, который изменяет представление о предмете.

Головной убор — шапка, шляпа, цилиндр... Сколько поколений, столько наименований, столько моделей, столько жизней! Вспомните медный таз Дон Кихота — анахронизм, насмешка Сервантеса над затерявшимся в веках мечтателем. Представив его себе, читатель мягко усмехается: привидится же! А медный таз тем временем сойдет со страниц и обретет плоть в двадцатом веке — полудурачась, Андрей Болконский в спектакле театра «Мастерская Петра Фоменко» «Война и мир. Начальные главы» на несколько секунд примеряет его, полагая, что, отправляясь на войну, идет спасти мир. Или другая история — о наполеоновской



Н. В. Гоголь.
Автолитография
А. Венецианова.
1834 г.

треуголке, которая войдет на театральные подмостки, напоминая об идее сверхчеловека, способного решать все за других — в уже упомянутом спектакле в интимной обстановке сердечной беседы с любезным сердцу Пьером Безуховым тот же Андрей Болконский будет манипулировать подушкой и — словно случайно — она окажется треуголкой, как бы говорящей зрителям о том, что в спектакле сказать невозможно, да и в романе требует сосредоточия и внимательного чтения. Ее же призрак — в костюмах главных героев спектакля театра *Р. Виктюка* по роману *Энтони Берджеса* «Заводной апельсин»: невысказанное прямым текстом возникает и поднимает за собой целый пласт философских размышлений. И если у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине» широкий боливар главного героя — признак светского модника, призванный нам рассказать что-то о его вкусе в одежде, то далеко не случайно у Ф. М. Достоевского Раскольников — «немецкий шляпник».

«А между тем, когда один пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадью, крикнул ему вдруг, проезжая: „Эй ты, немецкий шляпник!“ — и заорал во все горло, указывая на него рукой, — молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу. Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону. Но не стыд, а совсем другое чувство, похожее даже на испуг, охватило его. — Я так и знал! — бормотал он в смущении, — я так и думал! Это уж всего сквернее! Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная... К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и все...» (Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание»)

Другой герой Ф. М. Достоевского напрямую скажет:

«Головной убор — это, брат, самая первейшая вещь в костюме, своего рода рекомендация» («Преступление и наказание», слова Разумихина).

Шляпа не просто головной убор, часть костюма, у Достоевского она говорит своим языком:

«Все платье его было только что от портного, и все было хорошо, кроме разве того только, что все было слишком новое и слишком обличало известную цель. Даже щегольская, новехонькая, круглая шляпа об этой цели свидетельствовала: Петр Петрович как-то уж слишком почтительно с ней обращался и слишком осторожно держал ее в руках» (Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание»).

И совсем неожиданно, подытоживая самостоятельную и какую-то непознанную жизнь вещи, подытожит Илья Петрович:

«Был бы благороден, а прочее все можно приобрести талантами, знанием, рассудком, гением! Шляпа — ну что, например, значит шляпа? Шляпа есть блин, я ее у Циммермана куплю; но что под шляпой сохраняется и шляпой прикрывается, того уж я не куплю-с!..»

Вот итог: шляпа перестала быть шляпой. Она символ того, что есть в сознании героя. Не ту шляпу надел Раскольников с самого начала — не ту, поэтому и так разволновался от ее присутствия на первых страницах романа.

Сложность жизни вещей на страницах литературных произведений не знает предела — пути вещи неисповедимы.

Обратимся к более подробному рассмотрению присутствия картины как предмета интерьера в произведениях мировой литературы. Здесь опять-таки множество аспектов: от незамысловатого портрета Одинцова, висящего в доме Анны Сергеевны в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети», до реплики «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» князя Мышкина при виде работы Гольбейна, отражающей мирочувствование Рогожина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».

Картины встречаются не только как подсказки для ищущих опору мотивации и философии. Они дают толчок к развитию сюжета, движут поступками героев, вмешиваются в события.



Вопросы к читателю

1. Вспомните произведения художественной литературы, где сюжетообразующими деталями становятся вещи.
2. Пронаблюдайте, какую функцию выполняют эти вещи, каково отношение к ним автора и героев произведения.



Ф. Моллер.
Н. В. Гоголь.
1840 г.

Наверное, самые интересные эпизоды жизни картин в литературных произведениях — в повести **Н. В. Гоголя «Портрет»** и романе **О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»**. Работа по сопоставлению этих двух произведений на предмет поиска сходств и расхождений в области использования портрета может оказаться невероятно продуктивной в выявлении разницы авторской позиции, с одной стороны, и в осознании изменения методов создания художественного текста — с другой.

Первое, что стоит обозначить: и в том и в другом произведении фигурируют не только картины. Значимо изображенное на них, портрет живописный теснейшим образом оказывается переплетенным с портретом словесным. Одновременно заметно давление романтического направления: портреты героев становятся отражением их духовной сущности, пережитого опыта и морали.



Вопросы к читателю

1. Почему в первой части повести Н. В. Гоголя «Портрет» при покупке картины художником Чартковым и описании его неожиданно ставшей богатой жизни повторяются слова *нечаянно* и *случайно*? Не слышится ли вам ирония в их настойчивом повторении?
2. Почему герой Н. В. Гоголя не может противостоять случаям жизни?

И у Гоголя, и у Уайльда присутствует фантастическое начало, но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что у Гоголя оно скорее может быть рассмотрено с приставкой *псевдо*— фантастика проявляется скорее в совпадении фактов художественной действительности, чем в самих событиях. Картина, купленная Чартковым в лавке случайно, случайно оказывается несущей в себе сверток с червонцами, которые именно в данный момент случайно необходимее всего Чарткову, чтобы просто выжить. Фантастическое начало проявляется прежде всего в явственности сновидений, посетивших художника, однако сновидения сами по себе людям неподвластны, и в том, что привиделись герою деньги во сне, нет ничего особенного, ведь именно о них он и думает больше всего.

Дальнейшие превращения талантливого художника только кажутся фантастичными с точки зрения морали, все, что происходит с героем, происходит *нечаянно* — Н. В. Гоголь не даром употребляет это слово много раз, описывая первые шаги Чарткова после обретения богатства. Портрет реальный, живописный противопоставлен ряду портретов словесных: от Чарткова, который беден и подает надежды в живописи, через Чарткова, поддавшегося зову юности, и Чарткова, погрязшего в сытости, до Чарткова, прозревающего и сходящего с ума. На фоне этих превращений казавшийся изначально фантастическим портрет старика ростовщика теряет свою мистическую сущность: он — статика, результат жизненного движения, замерший, предстающий перед нами таким, какой есть, мы не видим самого процесса обнищания духа, не ужасаемся той скорости, с которой он протекает.

Вторая часть повести тоже фантастична, только фантастичность ее относительна: и смерть ростовщика, и его загадочная просьба создать портрет, в котором бы он как бы остался жить, из области домыслов человеческих.



О. Уайльд.
Фотография. 1882 г.



*А. Тулуз-Лотрек.
Портрет О. Уайльда. 1890-е гг.*

Сам Гоголь намеренно вычеркивает из повести все нереальное (так, в первой редакции исчезало изображение с портрета), делая более фантастичными события самой действительности: неизвестно куда исчезает сам портрет, унося с собой свое inferнальное дыхание.



Вопросы к читателю

1. В чем разница синонимов *инфернальный* и *демонический*? Какой из них вам кажется сильнее по значению?

Инферна́льный, -ая, -ое (лат. *infernalis*) (книжн., устар.) — находящийся в аду, происходящий в аду, адский. *Инфернальный огонь, инфернальные муки*; одержимый бурными страстями, демонический. *Это тоже инфернальная душа и великого гнева женщина (Достоевский)* (Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова).

Демони́ческий — адский, невыносимый, каторжный, дьявольский, сатанинский, анафемский. *Адские муки. Адская*

жизнь. Сатанинская гордость. Дорога адская: ручьи, снег, грязь, водомоины... (Тургенев). Ведь ты знаешь, какая у нас дьявольская служба (Гончар) (Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений Н. Абрамова).

2. Какие из эпитетов кажутся вам более уместными для характеристики главных героев произведений Н. В. Гоголя «Портрет» и О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»? Почему?
3. Можно ли говорить о том, что в конечном итоге портрет ростовщика оказывается квинтэссенцией мирового зла, воплощенной в реальном предмете?

Квинтэссенция (лат. quinta essentia — пятая сущность) — в древнегреческой философии — некий тончайший элемент (или стихия), эфир, противопоставлявшийся остальным элементам (воде, земле, огню и воздуху) и признававшийся основной сущностью. В переносном значении — экстракт, самое главное, самое важное, наиболее существенное (*Большая советская энциклопедия*).

История портрета становится источником определенного знания о природе зла в повести: зло воплощается в человеке, но оно может оказаться и сильнее смерти, перешагнуть за границы реальной жизни и смутить тех, кто слабым духом, как Чартков. Виноват ли сам герой в тех удивительных метаморфозах, которые с ним произошли? Нечаянно теряет он человеческий облик, и в этой нечаянности, незаметности — самое страшное.



Вопросы к читателю



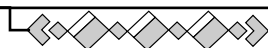
1. Можно ли попытаться найти виноватого в трагедии художника Чарткова?
2. Почему Гоголь изменяет финал повести и в окончательном варианте исчезает не портрет ростовщика с картины, а сама картина?
3. Обратитесь к роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Какова роль Генри Уоттона и Бэзила Холлуорда в истории становления личности Дориана Грея?

Гоголевское зло проникает в мир опосредованно, оно воплощено в картине и с картиной уходит искать новую жертву по свету. Зло у Уайльда оказывается живым, наме-

ренным. Оно воплощено не в мертвом изображении, а в человеке — Генри Уоттоне, философе и цинике, он тоже художник в своем роде. Но работа у него тонкая, незаметная. Он расписывает человеческие души. И попавший в его сети не может сопротивляться, как сопротивляются герои второй части «Портрета» Гоголя, сбывая с рук проклятую картину, так как, чем сложнее ситуация, тем изощреннее и сложнее становятся методы. Паутина, которую плетет Уоттон, состоит из множества слов.



Вопросы к читателю



1. Согласны ли вы с тем, что каждый человек при рождении *tabula rasa*¹? Как вам кажется, велико ли влияние окружающих людей друг на друга? Насколько способны философские выкладки одного запрограммировать другого на поступки?

Окружающие оставляют в сознании Дориана Грея свой след, целенаправленное и последовательное воздействие — своего рода рисование, которое, однако, не может быть доказано вполне. Роль вселенского зла — роль человеческая, ничто фантастическое не примешивается к этому образу. Уоттон говорит — Дориан Грей делает. Фантастичен итог. Между Дорианом Греем начала романа и финала — пропасть, глубину которой переоценить невозможно. И здесь особо важным оказывается факт, который становится более наглядным в зоне художественной реальности, — не меняется лицо, как не меняется оно в жизни с должной

¹ *Tabula rasa* (лат. гладкая, чистая доска для письма) — термин сенсуализма (франц. *sensualisme*, от лат. *sensus* — восприятие, чувство, ощущение, а также направление в теории познания, согласно которому чувственность является главной формой познания), означающий состояние сознания человека, еще не располагающего вследствие отсутствия внешнего опыта чувств какими-либо знаниями (например, новорожденный). Термин *tabula rasa*, появившийся еще в античной философии (у Платона, Аристотеля, в стоицизме), встречается в различных значениях у Альберта фон Гольшtedта, Фомы Аквинского и др. Т. Гоббс и П. Гассенди сравнивали человеческое сознание с доской, на которую опыт наносит свои знаки. Широкую известность термин получил после Дж. Локка, использовавшего его в своей критике теории врожденных идей (*Большая советская энциклопедия*).

степенью интенсивности, чтобы отразить душевные изменения, которые происходят с каждым из нас, но может измениться портрет, восприятие сего факта как фантастического несколько притушит значение самих изменений — мы уже не удивляемся искажению черт лица Дориана Грея, мы просто принимаем это как данность. Портрет, который фигурирует в романе О. Уайльда, невозможно уничтожить так, как полагает возможным сделать это герой второй части «Портрета» Н. В. Гоголя, его возможно только убить. Но — возможно. В данном контексте сам Дориан Грей оказывается скорее жертвой, чем злодеем под воздействием окружающего мира.



Вопросы к читателю

1. Почему «Портрет» Н. В. Гоголя завершается рассказом об исчезновении картины, а о судьбе Генри Уоттона — героя О. Уайльда читателям ничего неизвестно?
2. Каким образом происходит изменение портретных характеристик главных героев в каждом из произведений?
3. Есть ли возможность возрождения у главных героев произведений? Почему авторы отказывают своим героям в возвращении к истине?
4. В каком из произведений фантастический элемент становится более явственным? Как это связано со временем их создания?
5. Расскажите об одном из произведений искусства, которое оказывает на вас наиболее сильное влияние. Постарайтесь сформулировать, какие желания и стремления пробуждает в вас это произведение.

Литература и графика

Портреты Н. В. Гоголя

Рассмотрите портреты Н. В. Гоголя, сделанные его друзьями — поэтом А. С. Пушкиным и художником А. А. Ивановым.

Читая повесть Н. В. Гоголя «Портрет», подумайте, какой из портретов мог бы стать изображением Гоголя, пишущего эту повесть. Может быть, вы сумеете в обоих портре-



*Н. В. Гоголь. Рисунок
А. С. Пушкина. 1833 г.*



*А. Иванов.
Н. В. Гоголь. Начало
40-х гг. XIX в.*

тах найти черты, которые могли бы стать характеристикой автора повести «Портрет». Обоснуйте свои предположения.

Повесть Н. В. Гоголя «Портрет» впервые была напечатана в 1842 году.

Александр Николаевич Островский 1823—1886

Литература и кино

В XIX веке не было кино. Самым популярным искусством был театр. Сегодня мы все более кино- или телезрители.

Предлагаем вам подумать над ставшей уже классической экранизацией пьесы «Бесприданница» А. Н. Островского режиссера Н. С. Михалкова и обсудить ее с друзьями и в классе.

Иван Александрович Гончаров 1812—1891

Ответ на проблемный вопрос

Очень часто вам приходится анализировать не все произведение, а некоторые его фрагменты. Конечно, необходимо прочитать художественное произведение полностью.

А вслед за этим полезно будет поработать над его фрагментами. Видеть целое в малом — большое искусство. Давайте попробуем этому научиться.

Уже на первом этапе знакомства с текстом романа можно разрушить принятый стереотип восприятия халата как символа лени, обратив внимание на то, что Гончаров откровенно подчеркивает восточность халата, его неподдельность, его истинность:

«На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него».

Для Гончарова, совершившего кругосветное путешествие и отвечавшего, по сути, своим романом на вопрос о природе русского национального характера, эта деталь была не случайна: халат — символ восточного, неторопливого и самоуглубленного созерцания, чуждого западной деятельности и суете. В нем, этом халате, суть конфликта романа проявлена уже с самого начала — это конфликт двух картин мира, который литературоведение приняло за неискоренимую лень.

В советской парадигме принято было осуждать Обломова за бездействие. Но если ввести измерение музыки и измерение любви, то его схематичная «отрицательность» уходит. Эта неожиданная «положительность» Обломова — тоже заданная интерпретация, но уже другая. Она задана была Н. С. Михалковым в фильме «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова», в его акварельности красок, в мягкости и поэтичности образов. И анализ этой экранизации органично входит в ткань учебника¹. Музыкальный образ — это мелодия «Casta Diva», которую поет Ольга Ильин-



*И. А. Гончаров.
Литография
П. Ф. Бореля по
фотографии. 1847 г.*

¹ См.: *Маранцман Е. К.* И. А. Гончаров // Литература. 10 класс: Учебник для общеобразоват. учреждений / Под ред. В. Г. Маранцмана. — М.: Просвещение, 2004. — Т. 2. — С. 137—139.

ская. Именно в эти мгновения Обломов понимает, что он любит.

Особо следует отметить, что рассмотрение музыкальной линии любви Обломова и Ольги часто происходит на интуитивном уровне: мы не вдаемся в подробности сюжета оперы Беллини, содержание самой арии Нормы и только пытаемся почувствовать тот нерв, который есть и в мелодии, и в романе. Почему отношения Обломова с Пшеницыной напрочь лишены в романе всякой музыкальности? Представьте, какая мелодия могла бы сопровождать их взаимоотношения (тоже, согласимся, любовь), и подумайте, почему И. А. Гончаров не вводит ее как деталь в ткань повествования.

Предлагаем вам проанализировать фрагменты романа И. А. Гончарова «Обломов».

«Обломов»

Задание 1

Прочтите фрагмент главы части 1 романа.

Подумайте, почему нарисованному Обломовым счастьем не суждено было сбыться.

«Он вдруг почувствовал смутное желание любви, тихого счастья, вдруг зажаждал полей и холмов своей родины, своего дома, жены и детей...

Полежав ничком минут пять, он медленно опять повернулся на спину. Лицо его сияло кротким, трогательным чувством: он был счастлив.

Он с наслаждением, медленно вытянул ноги, отчего панталоны его засучились немного вверх, но он и не замечал этого маленького беспорядка. Услужливая мечта носила его легко и вольно, далеко в будущем.

Теперь его поглотила любимая мысль: он думал о маленькой колонии друзей, которые поселятся в деревеньках и фермах, в пятнадцати или двадцати верстах вокруг его деревни, как попеременно будут каждый день съезжаться друг к другу в гости, обедать, ужинать, танцевать; ему видятся все ясные дни, ясные лица, без забот и морщин, смеющиеся, круглые, с ярким румянцем, с двойным подбородком, с неувядающим аппетитом; будет вечное лето, вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень.

— Боже, Боже! — произнес он от полноты счастья и очнулся».

В построении ответа на поставленный выше вопрос вам помогут подсказки автора романа и следующие задания:

1. «И поныне русский человек среди окружающей его строгой, лишенной вымысла действительности любит верить соблазнительным сказаниям старины, и долго, может быть, еще не от решиться ему от этой веры».

В каких еще произведениях русской литературы встречается эта мысль?

2. Сравните приведенные выше слова Обломова о счастье с другими его словами из главы 4 части 2.

«Потом, надев просторный сюртук или куртку какую-нибудь, обняв жену за талью, углубиться с ней в бесконечную, темную аллею; идти тихо, задумчиво, молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья, как биение пульса; слушать, как сердце бьется и замирает; искать в природе сочувствия... и незаметно выйти к речке, к полю... Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит, едва поднимает весло...»

В чем разница представлений о счастье, описанном в этих фрагментах?

Какое представление о счастливой жизни более точно характеризует Обломова и почему?

Задание 2

Прочтите два фрагмента из главы 5 части 2, в которых описываются Ольга Ильинская и Обломов и ответьте на вопросы.

«Как бы то ни было, но в редкой девице встретишь такую простоту и естественную свободу взгляда, слова, поступка. У ней никогда не прочтешь в глазах: „Теперь я подожду немного губу и задумаюсь — я так недурна. Взгляну туда и испугаюсь, слегка вскрикну, сейчас подбегут ко мне. Сяду у фортепьяно и выставлю чуть-чуть кончик ноги“...

Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла! Зато ее и ценил почти один Штольц, зато не одну мазурку просидела она одна, не скрывая скуки; зато, глядя на нее, самые любезные из молодых людей были неразговорчивы, не зная, что и как сказать ей...

Одни считали ее простой, недалейней, неглубокой, потому что не сыпались с языка ее ни мудрые сентенции о жизни, о любви, ни быстрые, неожиданные и смелые реплики, ни вычитанные или подслушанные суждения о музыке и литературе: говорила

она мало, и то свое, неважное — и ее обходили умные и бойкие „кавалеры“; небойкие, напротив, считали ее слишком мудреной и немного боялись. <...>

— Какая же музыка вам больше нравится? — спросила Ольга.

— Трудно отвечать на этот вопрос! всякая! Иногда я с удовольствием слушаю сиплую шарманку, какой-нибудь мотив, который заронился мне в память, в другой раз уйду на половине оперы; там Мейербер зашевелит меня; даже песня с барки: смотря по настроению! Иногда и от Моцарта уши зажмешь...

— Значит, вы истинно любите музыку».

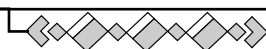
+

+

+



Вопросы к читателю



1. Какие черты, описанные в этих фрагментах, объединяют героев?
2. Что в словах Обломова позволило Ольге сделать вывод о том, что он истинно любит музыку?
3. Найдите в тексте романа еще слова, подтверждающие ее правоту.

Подскажем:

«Casta diva... Casta diva! — запел Обломов. — Не могу равнодушно вспомнить Casta diva, — сказал он, пропев начало каватины, — как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее; она вверяет ее луне» (*глава 5, часть 2*).

4. Почему Обломов «изнемог» после того, как послушал арию «Casta Diva» в исполнении Ольги Ильинской? Послушайте эту **каватину Нормы из оперы Беллини «Тоска» («Casta Diva»)**, ее вы легко можете найти в Интернете. Сравните свои впечатления от музыки с чувствами Обломова. Вам поможет в этом следующий фрагмент текста романа:

«В заключение она запела Casta Diva: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, — все это уничтожило Обломова: он изнемог.

— Довольны вы мной сегодня? — вдруг спросила Ольга Штольца, перестав петь.

— Спросите Обломова, что он скажет? — сказал Штолец.

— Ах! — вырвалось у Обломова».

Задание 3

Проанализируйте эпизод, в котором описывается осознание Обломовым любви к Ольге. Составьте партитуру чувств героев. Как развивается любовь Обломова, когда он слушает музыку Беллини? Как она перерастает в страсть?

«Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья — все звучало, не в песне, а в ее голосе.

Долго пела она, по временам оглядываясь к нему, детски спрашивая: „Довольно? Нет, вот еще это“, — и пела опять.

Щеки и уши рдели у нее от волнения; иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний, вспыхивал луч такой зрелой страсти, как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни, и вдруг опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо.

И в Обломове играла такая же жизнь; ему казалось, что он живет и чувствует все это — не час, не два, а целые годы...

Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнем, дрожали одинаким¹ трепетом; в глазах стояли слезы, вызванные одинаким настроением. Все это симптомы тех страстей, которые должны, по-видимому, заиграть некогда в ее молодой душе, теперь еще подвластной только временным, летучим намекам и вспышкам спящих сил жизни.

Она кончила долгим певучим аккордом, и голос ее пропал в нем. Она вдруг остановилась, положила руки на колени и, сама растроганная, взволнованная, поглядела на Обломова: что он?

У него на лице сияла заря пробужденного, со дна души восставшего счастья; наполненный слезами взгляд устремлен был на нее.

Теперь уж она, как он, также невольно взяла его за руку.

— Что с вами? — спросила она. — Какое у вас лицо! Отчего?

Но она знала, отчего у него такое лицо, и внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы.

— Посмотрите в зеркало, — продолжала она, с улыбкой указывая ему его же лицо в зеркале, — глаза блестят, Боже мой, слезы в них! Как глубоко вы чувствуете музыку!..

— Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! — тихо сказал Обломов.

Она мгновенно оставила его руку и изменилась в лице. Ее взгляд встретился с его взглядом, устремленным на нее: взгляд этот был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть».

¹ *Одинáким* (устар.) — одинаковым.

Задание 4

Прочтите фрагмент романа, в котором Обломов рисует себе женщину своей мечты. Подумайте, какие черты «идеальной жены» воплотились в Ольге Ильинской, а какие — в Пшеницыной. Подумайте, о какой женщине мечтал Обломов.

«Обломову, среди ленивого лежания в ленивых позах, среди тупой дремоты и среди вдохновенных порывов, на первом плане всегда грезилась женщина как жена и иногда — как любовница.

В мечтах пред ним носился образ высокой, стройной женщины, с покойно сложенными на груди руками, с тихим, но гордым взглядом, небрежно сидящей среди плющей в боскете, легко ступающей по ковру, по песку аллеи, с колеблющейся талией, с грациозно положенной на плечи головой, с задумчивым выражением — как идеал, как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой.



*О. Табаков
в роли Обломова
в кинофильме
«Несколько дней из
жизни Обломова»
режиссера
Н. С. Михалкова.
1979 г.*

Снилась она ему сначала вся в цветах, у алтаря, с длинным покрывалом, потом у изголовья супружеского ложа, с стыдливо опущенными глазами, наконец — матерью, среди группы детей.

Грезилась ему на губах ее улыбка, не страстная, глаза, не влажные от желаний, а улыбка, симпатичная к нему, к мужу, и снисходительная ко всем другим; взгляд, благосклонный только к нему и стыдливый, даже строгий, к другим.

Он никогда не хотел видеть трепета в ней, слышать горячей мечты, внезапных слез, томления, изнеможения и потом бешеного перехода к радости. Не надо ни луны, ни грусти. Она не должна внезапно бледнеть, падать в обморок, испытывать потрясающие взрывы...

— У таких женщин любовники есть, — говорил он, — да и хлопот много: доктора, воды и пропасть разных причуд. Уснуть нельзя покойно!

А подле гордо-стыдливой, покойной подруги спит беззаботно человек. Он засыпает с уверенностью, проснувшись, встретить тот же кроткий, симпатичный взгляд. И чрез двадцать, тридцать лет на свой теплый взгляд он встретил бы в глазах ее тот же кроткий, тихо мерцающий луч симпатии. И так до гробовой доски!» (Часть 2, глава 5.)

Задание 5

(для юношей)

Проанализируйте слова Обломова. Согласны ли вы с его мнением?

«Да не это ли — тайная цель всякого и всякой: найти в своем друге неизменную физиономию покоя, вечное и ровное течение чувства? Ведь это норма любви, и чуть что отступает от нее, изменяется, охлаждается, — мы страдаем...»

Что вы цените прежде всего в девушке?

Задание 6

(для девушек)

Проанализируйте диалог Обломова и Ольги. Разделяете ли вы убежденность Обломова в своей любви к Ольге? Что для вас значит самоотверженная любовь?

«— Я хотел только сказать, — начал он медленно, — что я так люблю тебя, так люблю, что если б...

Он медлил.

— Ну? — нетерпеливо спросила она.

— Что, если б ты полюбила теперь другого и он был бы способнее сделать тебя счастливой, я бы... молча проглотил свое горе и уступил ему место.

Она вдруг выпустила из рук его сюртук.

— Зачем? — с удивлением спросила она. — Я не понимаю этого. Я не уступила бы тебя никому; я не хочу, чтоб ты был счастлив с другой. Это что-то мудрено, я не понимаю.

Взгляд ее задумчиво блуждал по деревьям.

— Значит, ты не любишь меня? — спросила она потом.

— Напротив, я люблю тебя до самоотвержения, если готов жертвовать собой.

— Да зачем? Кто тебя просит?

— Я говорю в таком случае, если б ты полюбила другого».

(Часть 2, глава 12.)

Задание 7

Сравните описание могил Обломова и Базарова (И. С. Тургенев. «Отцы и дети»).

+

+

+

И. А. Гончаров

«Обломов»

«Что же стало с Обломовым? Где он? Где? — На ближайшем кладбище под скромной урной покоится тело его, между кустов, в затишье. Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его.

Как зорко ни сторожило каждое мгновение его жизни любящее око жены, но вечный покой, вечная тишина и ленивое переползание изо дня в день тихо остановили машину жизни. Илья Ильич скончался, по-видимому, без боли, без мучений, как будто остановились часы, которые забыли завести». (*Часть 4, глава 10.*)

И. С. Тургенев

«Отцы и дети»

«Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России.

Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружающие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ошипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам... Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле». (*Глава XXVIII.*)

Прочтите слова И. С. Тургенева и А. С. Пушкина о «равнодушии» природы.

«Неужели их (родителей Базарова. — *Е. М.*) молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии „равнодушной“ природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (*И. С. Тургенев. «Отцы и дети». Глава XXVIII, 1862 год.*)

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,

И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(А. С. Пушкин.

«Брожу ли я среди улиц шумных...»,
1829 год.)

Согласны ли вы с мнением этих великих русских писателей? Обоснуйте свою точку зрения. Обратите внимание на годы написания этих произведений.

Почему, несмотря на «бездушие» природы, могилу Базарова «не касается человек... не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре»?

Афанасий Афанасьевич Фет **1820—1892**

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА

Любовь в лирике А. А. Фета

В страданьи блаженства
стою пред тобою...
А. А. Фет

Певцом русской женщины называл себя Фет. Тема любви в его творчестве главная. Сам поэт утверждает, что это чувство «всегда останется зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая нить». Любовь — это тот волшебный кристалл, сквозь который поэт смотрит на мир. Этот божественный дар любить дан ему свыше, он делает его поэтом. Что такое любовь? Какой она может быть? Если вообще существуют ответы на эти вопросы, то Фет в своем творчестве ближе к истине, чем кто-либо другой.

Долгое время говорили о единственной возлюбленной поэта — Марии Лазич. Действительно, эта женщина стала трагической героиней его поэзии на долгие годы. История их отношений имеет печальный конец, который романтическим ореолом овеял события реальной жизни.

Попросим подготовленных ребят вспомнить эту историю и найти стихотворения, в которых образ навсегда ушедшей возлюбленной легко угадывается. Обоснуйте свой выбор стихотворений, докажете его правомерность.



*И. Е. Репин.
А. А. Фет. 1882 г.*

В стихотворениях «Как лилея глядится в нагорный ручей...», «Светил нам день, будя огонь в крови...», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...», «Томительно — призывно и напрасно...», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «Нет, я не изменил. До старости глубокой...» образ возлюбленной поэта можно обнаружить по конкретным деталям. Поэт говорит о смерти, называет себя «несчастливым палачом» («Долго снились мне вопли рыданий твоих...»), кажется, он изнемогает от страдания («Ты отстрадала, я еще страдаю...») и желает скорее уйти в иную жизнь, за ней, в ее «небытие».

Если стихотворения А. А. Фета, посвященные возлюбленной, выстроить в хронологической последовательности, то перед нами разворачивается таинственный процесс превращения земного страстного чувства в высокое, недостижимое, неземное.

А. А. Фет

* * *

В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милый,
И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой.

Трава поблекла, пустыня угрюма,
И сон сиротлив одинокой гробницы,
И только в небе, как вечная дума,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.

1864

13 лет отделяют год написания стихотворения от трагических событий. Образ любимой еще несет на себе черты вполне реального существа: она все та же и взглянула, «как прежде глядела», только приходит в снах. Но теперь ее глаза не похожи на звезды, они ими стали: «И в звездном хоре знакомые очи // Горят в степи над забытой могилой».

* * *

Томительно — призывно и напрасно
Твой чистый луч передо мной горел;
Немой восторг будил он самовластно,
Но сумрака кругом не одолел.

Пускай клянут, волнуясь и споря
Пусть говорят: то бред души больной;
Но я иду по шаткой пене моря
Отважною, нетонущей ногой.

Я пронесу твой свет чрез жизнь земную:
Он мой — и с ним двойное бытие
Вручила ты, и я — я торжествую
Хотя на миг бессмертие твое.

1871

Прошло 20 лет с момента вечной разлуки. Для других такая память о прошлом — «бред души больной», для поэта его чувство — свет, который он пронесет «чрез жизнь земную» и который хотя бы на миг сделает бессмертной его земную любовь.

А почти через 30 лет он уже не просто будет вспоминать, а, измученный и утомленный годами разлуки, захочет к ней, в ее небытие:

* * *

Ты отстрадала, я еще страдаю,
Сомнением мне суждено дышать,
И трепещу, и сердцем избегаю
Искать того, чего нельзя понять.

А был рассвет! Я помню, вспоминаю
Язык любви, цветов, ночных лучей.

Как не цвести всевидящему маю
При отблеске родных таких очей!

Очей тех нет — и мне не страшны гробы,
Завидно мне безмолвие твое,
И, не судя ни тупости, ни злобы,
Скорей, скорей в твое небытие!

4 ноября 1878

Она уже не героиня земных снов, а существует в ином, вечном, мире небытия. Туда, к ней, хочет и он.

В 1887 году, почти через 40 лет после смерти Марии Лазич, поэт ей, себе и нам, читателям, будет говорить о своей верности возлюбленной:

* * *

Нет, я не изменил. До старости глубокой
Я тот же преданный, я раб твоей любви,
И старый яд цепей, отрадный и жестокий,
Еще горит в моей крови.
Хоть память и твердит, что между нас могила,
Хоть каждый день бреду томительно к другой, —
Не в силах верить я, что ты меня забыла,
Когда ты здесь, передо мной.
Мелькнет ли красота иная на мгновенье,
Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю;
И нежности былой я слышу дуновение,
И, содрогаясь, я пою.

Так что же, может быть, действительно Мария Лазич была единственной любовью поэта? Иначе как объяснить столь долгую память, а главное, эта память не приглушенная временем боль утраты, а живое, трепетное чувство, словно разлука не исчисляется сроком в сорок лет, а случилась только вчера.

Это одна из загадок поэзии А. А. Фета, одна из тайн жизни его сердца. Но ведь отношение поэта и к невесте, будущей жене, Марии Петровне Боткиной, полно нежности, любви. Кроме того, известны и другие адресаты его лирики. Среди них Т. Кузминская, А. Л. Бржеская. Был Фет влюблен и в последние годы жизни, имя этой женщи-

ны осталось тайной, но именно ей посвящено одно из лучших произведений русской лирики, стихотворение «Я тебе ничего не скажу...».

И все же, все же поэт говорит: «Нет, я не изменил...» Что стоит за этими словами? Поэтический порыв? Но он-то и выражает самую правду, как бы глубоко она ни пряталась. А может быть, это лирический герой, который является частью самого поэта, хранит память о прошлом, ищет вдохновения, а сам Фет — живой, реальный человек, который всегда отличается от его лирического героя? Сам Фет еще не раз влюбляется, а может быть, и любит? Просто молодое страстное чувство было многократно усилено случившейся трагедией.

Смерть Марии Лазич, ранняя, мучительная, навсегда оставила ее молодой и сделала невозможным естественное изменение чувств влюбленного: угасание или просто усмирение. Она в его памяти, в его видениях живая, но недосыгаемая, а чувства к ней, словно корень, который питает соками новые побеги, и больше — дает им жизнь. Везде, во всем живут ощущения той первой любви:

Мелькнет ли красота иная на мгновенье,
Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю;
И нежности былой я слышу дуновенье,
И, содрогаясь, я пою.

Но так ли важно знать конкретных адресатов фетовских стихов? Конечно, такое знание поможет читателю войти в мир, созданный поэтом. Так, например, происходит со стихотворением «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...». История его создания наполняет наше воображение яркими видениями, выстраивая их в сюжетную линию, конкретизируя образы, как бы подсказывает нам и картины, и ощущения, вызываемые ими. В то же время конкретный жизненный факт, почти документально зафиксированный в воспоминаниях современников, А. А. Фет делает достоянием искусства, наполняет его особым поэтическим содержанием.

Прочитаем это стихотворение, а затем подготовленный ученик может рассказать ученикам историю его создания. Далее мы предлагаем для этого материал.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
 Лучи у наших ног в гостиной без огней.
 Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
 Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
 И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
 И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь
 И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
 Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
 А жизни нет конца, и цели нет иной,
 Как только веровать в рыдающие звуки,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

Толчком к созданию этого шедевра послужило пение Татьяны Кузминской, сестры Софьи Андреевны Толстой, жены великого писателя Льва Николаевича Толстого. Татьяна Кузминская явилась одним из прототипов Наташи Ростовой в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». В воспоминаниях секретаря Толстого В. Булгакова найдем ее портрет:

«Очень экспансивна. Своевольна. Раз зародившееся в душе чувство проявляла и выражала бурно и сразу. Ценила поэзию, музыку и сама была полна если не поэзии, то блеска и чудесно пела».

Этот портрет может быть дополнен описанием голоса певицы. Некоторые ученые предполагают, что страницы романа «Война и мир», где поет Наташа Ростова, это — впечатление писателя от пения Т. Кузминской. А вот как о том вечере и пении рассказывает сама Т. Кузминская:

«Дом был старинный, барский, просторный, с большой гостиной и еще большой залой. Из гостиной вела дверь на чудесную террасу и в сад. По воскресеньям обыкновенно собирались к обе-
 ду соседи. Так было и в этот день...

Вечер этот сложился совершенно неожиданно... Долли, так звали Дарью Александровну Дьякову домашние, стала наигрывать аккомпанемент моих романсов и тем звать меня петь...

Дьяков сел около рояля, и уже прервать пение было невозможно. Мне было немного страшно начать пение при таком обществе, меня смущала мысль, что Фет так много слышал настоящего хорошего пения, что меня он будет критиковать. А я была очень самолюбива к своему пению.

Дмитрий Алексеевич, вызвав меня второй на пение, покинул меня одну. Я продолжала, и один романс сменялся другим. В комнате царил тишина. Уже смеркалось, и лунный свет ложился полосами на полутемную гостиную. Огня еще не зажигали, и Долли аккомпанировала мне наизусть. Я чувствовала, как понемногу голос мой крепнет, делается звучнее, как я овладела им. Я чувствовала, что у меня нет ни страха, ни сомнения, я не боялась уже критики и никого не замечала. Я наслаждалась лишь прелестью Глинки, Даргомыжского и других. Я чувствовала подъем духа, прилив молодого огня и общее поэтическое настроение, охватившее всех.

Подали чай, и нас позвали в залу. В освещенной большой зале стоял второй рояль. После чая Долли снова села аккомпанировать мне, и пение продолжалось. Афанасий Афанасьевич два раза просил меня спеть романс Булахова на его слова „Крошка“...

Окна в зале были отворены, и соловьи под самыми окнами в саду, залитом лунным светом, перекрикивали меня. В первый и последний раз в моей жизни я видела и испытала это. Это было так странно, как их громкие трели мешались с моим голосом.

...Какие романсы больше всего понравились Фету? „Я помню чудное мгновенье...“ и романс „К ней“. Оба Глинки...»

Произошло это в 1866 году, стихотворение же появилось спустя 10 лет — в 1877 году, когда Фет снова услышал пение теперь уже повзрослевшей Тани Кузминской.

Такова история рождения произведения. Рассказ об этом поможет вам ответить на вопрос: о чем стихотворение А. А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»? Вы без труда дадите ответ: оно о любви и о силе искусства. Обратите внимание на тот факт, что этим вечером звучал романс Глинки на слова Пушкина, которые очень созвучны стихотворению Фета. Ваше наблюдение очень точно совпадает с мнением одного из самых известных ли-

тературоведов двадцатого столетия Д. Д. Благого, который пишет об этом стихотворении: «...оно представляет собой несомненную параллель к пушкинскому „Я помню чудное мгновенье...“, параллель не случайную, ибо среди песен, исполнявшихся тогда Кузминской, был и знаменитый романс Глинки на эти слова».

Задание

Предлагаем вам сравнить два поэтических шедевра: **«Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина** и **«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» А. А. Фета**. Найдите то, что их объединяет и что делает каждое стихотворение неповторимым.

Сравнивая истории создания произведений, обратите внимание на схожесть ситуаций, описанных в стихотворениях, на слова, которыми характеризуют поэты своих возлюбленных.

Знание истории создания стихотворения, его конкретного адресата многое дает для восприятия художественного текста. И все же главное не то, что находится за его пределами, а непосредственно сам текст, само произведение.

+

+

+

Обратимся к стихотворению А. А. Фета, о котором нам ничего не известно: ни при каких обстоятельствах оно было написано, ни кто его адресат. Знаем только дату написания — 2 сентября 1885 года.

* * *

Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы.
И я слышу, как сердце цветет.

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.



1. Какое настроение рождает у вас это стихотворение? Выберите из предложенных ниже ответов ваших сверстников наиболее близкий вам: *грусть, печаль, нежность, тревога, тихая радость*. Опишите свое чувство, если ему не созвучны эти слова.
2. Что рождает в этом стихотворении грусть, печаль, а что вызывает в читателе тихую радость, счастье?

Эти вопросы помогут вам выразить словами чувства, рожденные прочтением стихотворения.

Обратите внимание на год написания этого стихотворения. Поэту было уже 65 лет. Это и по нынешним временам немало. Что же рождает такую свежесть чувства? Подумайте, какие слова в стихотворении говорят нам о юности чувств поэта.

Обратимся к анализу второго четверостишия.

Про какие «ночные цветы» говорится в стихотворении?

Обратите внимание на оксюморон¹: «слышу, как сердце цветет». *Слышу и цветет* — два слова не совместимые. *Вижу и цветет* — понятно.

Здесь *цветет сердце: волнуется, часто стучит, болит...*

Задание

Прочитайте следующие строки стихотворения:

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу...

Сравните свои впечатления с суждением вашей сверстницы:

«Читая эту строку, представляешь не немощного старика, а красивого человека. Таким его делает любовь. И от ночной влаги не холодно, а свежо, будто брызнули чем-то бодрящим».

Подумайте, почему поэт говорит *не скажу, не встревожу, не решусь намекнуть*.

¹ *Оксýморон (оксýморон)* (греч. *οξυμορον*, букв. остроумно-глупое) — стилистическая фигура, сочетание противоположных по значению слов, например «живой труп» (*Л. Н. Толстой*); «жар холодных числ» (*А. А. Блок*).

Вам поможет диалог ваших сверстников на эту тему.

Девушка. Помните, мы говорили о бескорыстии любви у Пушкина: «...как дай вам Бог любимой быть другим». Любит и ничего не требует взамен, хочет, чтобы возлюбленной было хорошо. Так и у Фета. Он любит и счастлив, даже если любовь безответная. Ему ничего не надо.

Юноша. А зачем говорить об этом?

Девушка. Молчать об этом поэт не может, ему надо высказаться, с кем-то поделиться.

Юноша. А ведь он делится не с кем-то, к ней обращается: «Я тебя не встревожу ничуть...»

А как бы вы разрешили этот спор?

П. И. Чайковский считал А. А. Фета не просто поэтом, а поэтом-музыкантом.

Предлагаем вам подумать над вопросом: в чем истоки музыкальности поэзии А. А. Фета?

При ответе на этот вопрос обратите внимание на звукопись, на точную рифму и на повтор одной и той же строки в начале и конце стихотворения.

Обобщающее задание

Прочитайте мнения ваших сверстников о поэзии А. А. Фета. Обсудите в классе, с чем вы согласны, а что вызывает у вас сомнения, проанализируйте понравившиеся стихи в классе.

«Мне странно, что месяц назад я ничего о Фете не знала, не знала его стихов. Нужен ли мне Фет? Если бы я не узнала этого поэта, не умерла бы, осталась жить, но не было бы в моей жизни чего-то светлого. Стихи Фета стали для меня окошком в другой мир, о котором раньше не подозревала. Фет учит многому, учит понимать человеческую душу, учит любви...»
(Женя В.)

«Стихи Фета в человека заглянуть помогают, в самые тайные и глубокие уголки души. И даже странно: как открывает себя! Мы все больше прячемся, боимся показаться добренькими, влюбленными. А он ничего не боится, оказывается, душа человека — это вселенная» (Миша К.).

Предлагаем вспомогательные материалы для вашей работы над сопоставительным анализом лирических стихотворений А. А. Фета и А. С. Пушкина.

Вспомогательные материалы

1. Стихотворение А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» и стихотворения А. А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» и «Я тебе ничего не скажу...» написаны под впечатлением от встреч поэтов с возлюбленными, которые происходят спустя годы, и это нашло отражение в стихотворениях. «Шли годы...», «Тянулись тихо дни мои» — у Пушкина, «И много лет прошло, томительных и скучных...» — у Фета; «...И вот опять явилась ты» — у Пушкина, «И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь...» — у Фета. Новая встреча — пробуждение к жизни:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

А. С. Пушкин

...нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

А. А. Фет

2. Героиня Пушкина — «гений чистой красоты», наделенный «небесными» чертами и «нежным» голосом. У Фета она — это сам голос, песня, звук рояля, что «весь раскрыт», ночь, лунный сад, лучи у ног и заря. Элементы пейзажа у Пушкина отсутствуют вовсе. Главное в его стихотворении — «воскресение» сердца, самых высоких и прекрасных человеческих чувств. Фет же сосредоточен на причинах такого «воскресения» — голос, песня, ночь. И все так конкретно и ярко, что, кажется, он дает описание живописного полотна или даже сцены из театрального спектакля, где декорации — живые картины, а действие — жизнь песни, «рыдающие звуки», от которых хочется любить и плакать.

3. Противоречие между образами поэтов и в стихотворении А. А. Фета «Я тебе ничего не скажу...»: «Я тебя не встревожу ничуть...», «молча твержу», «не решусь намекнуть» и «Я тебе ничего не скажу...», а сам *говорит*

и, наверное, очень хочет, чтобы она услышала, узнала. Сложные, противоречивые по настроению печаль, грусть, смерть, любовь — рядом. Их можно разгадывать и разгадывать.

Не всегда за поэтическими строками возникает конкретный зрительный образ, часто наоборот: он очень силен по эмоциональному воздействию, но расплывчат в зрительном плане.



*Ф. И. Тютчев.
Фотография
Деньера. 1864 г.*

Федор Иванович Тютчев 1803—1873

Имена А. А. Фета и Ф. И. Тютчева связаны в историко-литературном процессе прочной нитью времени и опытом сравнительного анализа творчества поэтов. Их несхожесть рождает родственность суждений. Именно в полярном восприятии жизни А. А. Фетом и Ф. И. Тютчевым можно увидеть осевую линию развития русской лирики.

Предлагаем вам работу по сравнительной интерпретации стихотворений этих поэтов.

СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Два «Фонтана»

Стихотворения А. А. Фета и Ф. И. Тютчева

Мы думаем, вы согласитесь с тем, что многообразие окружающего мира и его бесконечность можно свести к некоему общему кругу житейских впечатлений. Тем более что зачастую эти впечатления определяются схожим кругом общения, воспитания, социальной средой.

Писатели, о двух стихотворениях которых мы предлагаем вам поразмышлять, с одной стороны, очень непохожи, но, с другой стороны, в своей жизни получали множество схожих бытовых впечатлений.

С чего начинается ваше детство? Что в большей степени оказывает влияние на формирование вашего внутреннего мира?

Наверное, вы согласитесь, что картины окружающего мира, природы во многом являются основополагающими для формирования личности.

Задание 1

«Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их», — пишет русский философ *Н. Бердяев* (1874—1948) в работе «Русская идея».

1. Согласны ли вы с этим высказыванием?

2. Почему в романе И. А. Гончарова «Обломов» ключом к пониманию всего конфликта и характера героя становится знаменитая 10-я глава части 1, значительное место в которой занимает описание поместного пейзажа?

3. Обратитесь к фотографиям и иллюстрациям, изображающим места России, на фоне которых прошла жизнь А. А. Фета и Ф. И. Тютчева. Создайте лирическую миниатюру, характеризующую настроение одного из этих пейзажей. Познакомьтесь с воспоминаниями поэтов и их современников о тех местах, в которых они жили.

А. А. Фет писал в одном из писем 1891 года:

«...С 60-го по 77-й год, во всю мою бытность мировым судьёю и сельским тружеником, я не написал и трех стихотворений, а когда освободился от того и другого в Воробьевке, то Муза пробудилась от долголетнего сна и стала посещать меня так же часто, как на заре моей жизни».

В биографическом очерке об А. А. Фете Н. Страхов, частый гость Воробьевки, имения Фета, писал об этой усадьбе:

«В 1877 году Афанасий Афанасьевич решил бросить Степановку и купил за 105 тысяч руб. Воробьевку (так называемую Ртищевскую Воробьевку, по фамилии давнишнего владельца)

в Щигровском уезде Курской губернии, на реке Тускари, в десяти верстах к востоку от известной Коренной Пустыни. Деревня Воробьевка стоит на левом, луговом берегу реки, а господская усадьба на правом берегу, очень высоко. Каменный дом окружен с востока каменными же службами, а с юга и запада огромным парком на 18-ти десятинах, состоящим большею частью из вековых дубов. Место так высоко, что из парка ясно видны церкви Коренной Пустыни. Множество соловьев, грачи и цапли, гнездящиеся в саду, цветники, разбитые по скату к реке, фонтан, устроенный в самом низу против балкона, — все это отразилось в стихах владельца, писанных в этот последний период его жизни».

Раннее детство Ф. И. Тютчева протекало в Овстуге. Мальчик жил в мире фантазии. Для него словно не существовало грани между мечтой и реальной действительностью.

И каким непохожим на создание его детского воображения предстал перед ним Овстуг, когда он посетил это место много лет спустя, имея за плечами более половины прожитой жизни!

«Старинный садик, 4 больших липы, хорошо известных в округе, довольно хилая аллея шагов во сто длиною и казавшаяся мне неизмеримой, весь прекрасный мир моего детства, столь населенный и столь многообразный, — все это помещается на участке в несколько квадратных сажен...» — писал Ф. И. Тютчев с печальной иронией и невольным сожалением об утраченном.

Задание 2

* * *

...Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы.
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезой природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Ф. И. Тютчев



1. Почему жизнь человека в восприятии поэта оказывается бесполезным подвигом?
2. Почему понятие природы в стихотворении приравнивается к понятию бездны?
3. Охарактеризуйте настроение стихотворения. Можно ли его назвать пессимистичным? Какой эпитет для его характеристики предложили бы вы?

Задание 3

Панте́изм (от *пан...* и греч. *theos* — Бог) — религиозные и философские учения, отождествляющие Бога и мировое целое. Пантеистические тенденции проявляются в еретической мистике Средних веков. Характерен для натурфилософии Возрождения и материалистической системы Б. Спинозы, отождествившего понятия *Бог* и *природа* (*Большой энциклопедический словарь*).

Найдите среди стихотворений Ф. И. Тютчева те, которые подтверждают пантеистическую направленность его идеологии.

Задание 4

1. Подберите в Интернете фотографии фонтанов в различное время суток. Представьте, что вода неожиданно обрела голос. О чем она может поведать вам? Напишите монолог воды.

2. Познакомьтесь со стихотворениями А. А. Фета и Ф. И. Тютчева. Совпало ли настроение одного из монологов фонтанов в стихотворениях с тем, что есть в вашей работе?

А. А. Фет

* * *

Ночь и я, мы оба дышим,
Цветом липы воздух пьян,
И, безмолвные, мы слышим,
Что, струей своей колышим,
Напевает нам фонтан.

— Я, и кровь, и мысль, и тело —
Мы послушные рабы:
До известного предела
Все возносимся мы смело
Под давлением судьбы.

Мысль несется, сердце бьется,
Мгле мерцаньем не помочь;
К сердцу кровь опять вернется,
В водоем мой луч прольется,
И заря потушит ночь.

Ф. И. Тютчев

* * *

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая
Твой луч упорный, преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Задание 5

1. Почему струи фонтана в стихотворении Ф. И. Тютчева названы *облаком живым*?
2. Какими логическими средствами оправдывается этот эпитет в стихотворении?
3. Меняется ли настроение на протяжении стихотворения? Если меняется, то как? Какое настроение создается у читателя по прочтении стихотворения?

4. Можно ли разделить стихотворение на части? Если да, то где пройдет деление?
5. Можно ли поменять части местами? Что при этом изменится в настроении стихотворения?
6. Какая из двух частей стихотворения звучит эмоциональнее и почему?
7. Почему *длань*, преграждающая путь струе воды, названа *незримо-роковой*?

«Длань, и., р., мн. -ей, ж. р. (книжн.-церк., поэт., устар.)¹ — рука, ладонь.

Явись, и дланию своей
Нам укажи в толпе вождей,
Кто твой наследник.
А. С. Пушкин»
(Толковый словарь Ушакова).

8. Что заставляет фонтан стремиться вверх?
 9. Почему высота для фонтана является *заветной*?
 10. Какой литературоведческий прием лежит в основе всего стихотворения?
 11. Прослушайте романс **С. В. Рахманинова «Фонтан»** на стихи Ф. И. Тютчева. Удалось ли автору и исполнителям передать настроение стихотворения? Почему для романса избрана только первая строфа стихотворения? В чем сложность возможного исполнения второй строфы? Изменилось бы или нет настроение музыки во второй строфе?
 12. Познакомьтесь с высказыванием А. А. Фета о поэтическом даре Ф. И. Тютчева. Согласны ли вы с этим высказыванием? Докажите его точность на примере стихотворения Тютчева «Смотри, как облаком живым...»:
- «Поэтическая сила, т. е. зоркость г. Тютчева, — изумительна. Он не только видит предмет с самобытной точки зрения, — он видит его тончайшие фибры и оттенки» (А. А. Фет).
13. Стихотворение Ф. И. Тютчева «Смотри, как облаком живым...» написано в 1836 году, когда Ф. И. Тютчеву было 33 года. Какие культурно-исторические ассоциации возникают при упоминании об этом возрасте? Как они оттеняют звучание стихотворения?

¹ То есть именительный падеж, в родительном падеже множественного числа окончание -ей, женский род (книжно-церковное, поэтическое, устаревшее).

Задание 6

1. Какая из найденных вами в Интернете фотографий А. А. Фета кажется вам более близкой по настроению к его стихотворению «Ночь и я, мы оба дышим...»? Почему?
2. Оправдайте метафору: «Ночь и я, мы оба дышим». Что дает возможность поэту говорить о дыхании ночи?
3. Почему в начале второй строфы поэту потребовалось уточнение — градация? Какие оттенки смысла она придает?
4. Познакомьтесь с высказываниями современников о природе таланта А. А. Фета. Докажите их меткость на примере его стихотворения «Ночь и я, мы оба дышим...».

«Он призван подметить много новых черт в повседневном и обыкновенном» (Аполлон Григорьев).

«Мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие, такие, можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах и их только чувствуешь в той внутренней музыкальной перспективе, которую стихотворение оставляет в душе читателя» (В. П. Боткин).

5. Стихотворение «Ночь и я, мы оба дышим...» написано А. А. Фетом в 1891 году, за год до смерти. Как характеризует мироощущение поэта настроение стихотворения, созданного в предсмертный год?

Итог работы

Чем отличается стихотворение **А. А. Фета «Ночь и я, мы оба дышим...»** от стихотворения **Ф. И. Тютчева «Смотри, как облаком живым...»**?

Выполнив последовательно все задания, предложенные вам выше, вы смогли убедиться, сколь непохожим может быть взгляд на один и тот же предмет у разных поэтов. Так, для А. А. Фета, певца мгновения, образ фонтана в одноименном стихотворении вызывает мысли об утверждающей силе жизни, о бесконечном возрождении через череду мнимых умираний. Удивительно, что пишет это стихотворение человек уже преклонного возраста, наверняка много и подолгу раздумывающий над эсхатологическими вопросами.

Эсхатология (от греч. *eschatos* — последний, конечный и ...логия) — религиозное учение о конечных судьбах мира и чело-

века. Различается *индивидуальная эсхатология*, т. е. учение о загробной жизни единичной человеческой души, и всемирная эсхатология, т. е. учение о цели космоса и истории и их конце (*Большой энциклопедический словарь*).

Образ зари, возникающий в финале стихотворения А. А. Фета «Ночь и я, мы оба дышим...», образ удивительной летней ночи, когда жаркий подвижный воздух действительно рождает ощущение дыхания кого-то рядом, противопоставляет возможное *ничто* волнующему и вдохновляющему *здесь и сейчас*.

Стихотворение Ф. И. Тютчева «Смотри, как облаком живым...» по настроению иное. Целиком построенное на аллегории и развернутой метафоре, оно в первой строфе создает образ *живого* фонтана, этим эпитетом протягивая нить к расшифровке содержания всего текста. Живой фонтан, как и живущий человек, устремляется в неведомую, но заветную высь. Фатальное окончание второй строфы, усиленное сходным по настроению концом первой строфы, рождает ощущение трагичности человеческого бытия.

Фатальный (от лат. *fatalis*, от *fatum* — рок, судьба) — неизбежный, неотвратимый (*Большой энциклопедический словарь*).

А каким получился голос созданного вами в самом начале фонтана?

Николай Алексеевич Некрасов 1821—1878

Сопоставительный анализ текста

Предлагаем вам сравнить видение темы любви А. А. Фетом и Н. А. Некрасовым. Мы доверяем вам провести этот сопоставительный анализ самостоятельно.

+

+

+

+

+

+

+

в пределах с. 146-147



*И. Н. Крамской.
Н. А. Некрасов.
1878 г.*

«Моя вторая муза...» Любовная лирика Н. А. Некрасова

Чье понимание любви ближе вам? Пушкинское?

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Или, может быть, отчаянное лермонтовское?

Я не унижусь пред тобою;
Ни твой привет, ни твой укор
Не властны над моей душою.
Знай: мы чужие с этих пор.

Или трагическая любовь Тютчева?

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

А может быть, возвышенно-чувственное Фета?

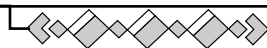
...нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

Любовь загадочна, как сфинкс. Ее лики неисчислимы.

Прочтите стихотворение Н. А. Некрасова о горящих письмах «Они горят!.. Их не напишешь вновь...» и подумайте над вопросами:



Вопросы к читателю



1. Как изменяются чувства лирического героя?
2. Подберите эпитеты, характеризующие мелодию стихотворения.
3. Какие контрастные эпитеты, образы описывают любовь героев?
4. Почему финальная строка — многоточие?
5. Какой вы представляете себе возлюбленную поэта?
6. Злоба или любовь побеждает в стихотворении?

Они горят!.. Их не напишешь вновь,
Хоть написать, смеясь, ты обещала...
Уж не горит ли с ними и любовь,
Которая их сердцу диктовала?

Их ложью жизнь еще не назвала,
Ни правды их еще не доказала...
Но та рука со злобой их сожгла,
Которая с любовью их писала!

Свободно ты решала выбор свой,
И не как раб упал я на колени;
Но ты идешь по лестнице крутой
И дерзко жжешь пройденные ступени!..

Безумный шаг!.. быть может, роковой...

.

1877

Это стихотворение, поздний его вариант, посвящено Авдотье Яковлевне Панаевой, жене друга Николая Алексеевича Некрасова и его компаньона по издательству журнала «Современник» И. И. Панаева. Роман их тогда еще только начинался, впереди у них было пятнадцать лет счастья и муки, но Некрасов уже предчувствует разрыв, призывает его.

Авдотья Яковлевна была очень красива, яркая эффектная брюнетка с матово-смуглым румянцем, по-настоящему, по-русски добра, отзывчива, гостеприимна. Ее обаянию подчинялись И. А. Гончаров и А. А. Фет, И. С. Тургенев и А. И. Герцен, в нее был влюблен молодой Ф. М. Достоевский. Н. Г. Чернышевский за правило взял себе целовать у нее ручку и даже из ссылки передавал ей в письмах поклоны.

Она ухаживала за смертельно больным Н. А. Добролюбовым, посещала его в тюрьме, а когда тот умер, взяла на себя заботу о его младших братьях.

Н. А. Некрасов добивался ее любви долго, почти пять лет. Отвергнутый ею, он хотел покончить с собой, но устоял.

Давно — отвергнутый тобою,
 Я шел по этим берегам
 И, полон думой роковою,
 Мгновенно кинулся к волнам.
 Они приветливо яснили.
 На край обрыва я ступил —
 Вдруг волны грозно потемнели,
 И страх меня остановил!
 Поздней — любви и счастья полны,
 Ходили часто мы сюда,
 И ты благословляла волны,
 Меня отвергшие тогда.
 Теперь — один, забыт тобою,
 Чрез много роковых годов,
 Брожу с убитою душою
 Опять у этих берегов.
 И та же мысль приходит снова —
 И на обрыве я стою,
 Но волны не грозят сурово,
 А манят в глубину свою...

1855



Вопросы к читателю

1. Как изменялось ваше настроение во время чтения?
2. Почему эпитет *роковой* повторяется в стихотворении дважды?
3. На какие части вы разделили бы это стихотворение? Почему автор не делит его на строфы?
4. Каким вы видите героя в финале стихотворения?
5. И. С. Тургенев считал, что эти стихи Н. А. Некрасова «просто пушкински хороши». Согласны ли вы с такой оценкой?

И. И. Панаев не любил свою жену, но любил ею хвастаться, как модным гардеробом. Н. А. Некрасов был упорен и настойчив, страстен, целеустремлен. И несмотря на то, что в конце сороковых годов он занимал невыгодную позицию по сравнению с образованным франтом Панаевым, несмотря на то, что он мог предложить женщине только

угол в той же квартире Панаева, где сам он был гостем, несмотря на то, что дни его и ночи были поглощены адовой работой по созданию журнала «Современник», — несмотря на все это в 1848 году Авдотья Яковлевна оставляет мужа и уходит к Николаю Алексеевичу Некрасову.

Первые месяцы, год их жизни — самый счастливый, солнечный. Они работают над журналом, пишут роман, который, кстати, имел успех у читателей, ждут рождения ребенка. Она счастлива? Он счастлив? Нимало.

* * *

Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и не жившим,
А нам с тобой, так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим, —
Нам рано предаваться ей!

Пока еще застенчиво и нежно
Свидание продлить желаешь ты,
Пока еще кипят во мне мятежно
Ревнивые тревоги и мечты —
Не торопи развязки неизбежной!

И без того она не далека:
Кипим сильнее, последней жаждой полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны...

1850



Вопросы к читателю

1. Какие эпитеты удивили вас?
2. Какой этап в развитии отношений между поэтом и его возлюбленной, по-вашему, изображен в стихотворении?
3. Какие чувства владеют героем и героиней?
4. Почему финальный образ любви — осенняя бушующая река?
5. Что заставляет героя ощутить обреченность любви?
6. Сравните это стихотворение со стихотворением Н. А. Некрасова о горящих письмах. Где сильнее выражается страх утраты любви? Докажите свое мнение.

Обратите внимание на дату создания стихотворения «Я не люблю иронии твоей...». Это самое начало любви — в жизни все пока безмятежно. Но лирический герой стихотворения не равен его автору-поэту Н. А. Некрасову, живому человеку из крови и плоти. Все несчастья в жизни еще впереди, но поэзия Некрасова видит и изображает любовь такую.

И первый, и второй ребенок Панаевой и Некрасова умерли в младенчестве. Авдотья Яковлевна была в отчаянии. В одном письме из-за границы она говорит своему петербургскому корреспонденту:

«Я потому говорю, что жизнь не может мне более принести радостей, что у меня нет детей. Потеря моего сына меня слегка свихнула с ума; кажется, никто этому не хотел верить... Я считаю себя умершей для жизни и горюю о своем одиночестве... Вы теперь отец и поймете всю бесконечную мою тоску одиночества...»¹

Они расставались и сходились снова, Некрасов изводил ее своей ревностью, угрюмой хандрой, в болезненные периоды которой мог сутками ни с кем не разговаривать.

Ссоры происходили постоянно. За этими ссорами следовали нежные примирения, новые периоды светлого полного чувства.

Прости

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья, —
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!

Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь —
Благослови и не забудь!

1856

¹ Чуковский К. И. Соч. В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 78. Далее это издание цитируется с указанием страниц в тексте.



1. Какие чувства испытывает лирический герой?
2. Почему, в отличие от многих других, этому стихотворению поэт дал название?
3. Какие образы противопоставлены в строфах? И в чем они переликаются?
4. «Что это — изрядно или плохо? По совести, не умею определить...» — писал поэт об этом стихотворении И. С. Тургеневу. Что, по-вашему, заставило Н. А. Некрасова дать такую противоречивую оценку стихотворению?

В стихотворении «Прости» вы не могли не заметить, как хрупка гармония взаимоотношений возлюбленных. Основа ее — память и раскаяние. Все чувства одинаково в прошлом — и бури, и счастье. Солнце любви рассеивает бурю, вместо тоски и угрюмости вселяет бодрость, дает энергию и смысл жизни.

Лирика Н. А. Некрасова сюжетна, это его смелое новаторство для середины XIX века. Недаром поэты Серебряного века А. А. Блок, А. А. Ахматова, Л. С. Гумилёв ценили и любили его стихи. Сюжетность сближает эту лирику с реальной жизнью. Однако мы отмечали, что сближение это не буквальное. Любовь для Некрасова изначально любовь-страдание, взаимная мука, борьба. Это не высокий «поединок роковой», как в лирике Ф. И. Тютчева.

Н. А. Некрасов выбирает сюжетом своих стихотворений переломные этапы в развитии отношений с возлюбленной. Его герои всегда на пороге разрыва, боль, отчаяние, обида и нежность, застенчивость, страсть кипят в их душах одновременно.

Н. А. Некрасов полно и четко изображает психологическое состояние героев. Это художественное открытие — психологизм лирики — также в полной мере принадлежит ему. Герой Некрасова не стесняется своих чувств. Яркий характер героини предстает в лирике Некрасова: она дерзкая, ироничная, свободная, смелая и — застенчивая. Недаром у Некрасова любовь уподобляется бушующим осенним волнам. В этом образе и сила чувства, и его охлаждение, последнее кипение и опасность.

Конечно, в таком понимании чувства немалую роль сыграла историческая эпоха, проникнутая социальными контрастами, общественным расколом. С другой стороны, и сама муза Некрасова была музой тоски, музой страдания. Вспомните лучшие его произведения «Еду ли ночью по улице темной...» или «Последние песни».

Авдотья Яковлевна Панаева и Николай Алексеевич Некрасов расстались, их роман длился пятнадцать лет. Ей было 43 года, когда она вышла замуж за Аполлона Филипповича Головачева. Наверное, в этот период своей жизни она была счастлива. У нее родилась дочь, она посвятила себя ребенку и дому — тому, о чем всегда мечтала. Уже в преклонном возрасте она пишет воспоминания о Некрасове, описывает их вечера, гостей, вспоминает разговоры о литературе. И, как говорит К. И. Чуковский, во всем видно, что она смотрит на мир некрасовскими глазами, говорит его словами, судит, как судил бы он. Она, добрая и любящая женщина, сохранила верность поэту и спустя много лет после их расставания.

«Некрасов выходил у нее под пером лучшим из людей...

Это в ней прекрасная черта — верность Некрасову, вдовья, посмертная преданность столь любившему и столь мучившему ее человеку. Все ее суждения внушены ей Некрасовым. Она в своих мемуарах бранит того, кого бранил бы Некрасов, и хвалит того, кого хвалил бы он. Ее книга как бы продиктована им. Когда эта книга писалась, Некрасов был уже давно в могиле, но Авдотья Яковлевна и через сорок лет после сожительства с ним смотрит на все его глазами, думает обо всем, как думал он: антидворянская демократическая линия выдержана в ее воспоминаниях так, словно она писала их для его „Современника“ шестидесятых годов» (с. 96).

А Некрасов увековечил ее в своей поэзии, возводя на самый высокий пьедестал, сравнивая со своей музой:

* * *

Не знаю я тесней союза,
Сходней желаний и страстей —
С тобой, моя вторая муза,
О муза юности моей!

Ты ей родная с колыбели...
Не так же ль в юные лета
И над тобою тяготели
Забота, скорбь и нищета?

Ты под своим родимым кровом
Врагов озлобленных нашла
И в отчуждении суровом
Печально детство провела.

Ты в жизнь невесело вступила...
Ценой страданья и борьбы,
Ценой кровавых слез купила
Ты каждый шаг своей судьбы.

Ты много вынесла гонений,
Суровых бурь, враждебных встреч,
Чтобы святыню убеждений,
Свободу сердца уберечь.

Но устояв душою твердой,
Несокрушимая в борьбе,
Нашла ты в ненависти гордой
Опору прочную себе.

Ты так встречаешь испытанья,
Так презираешь ты людей,
Как будто люди и страданья
Слабее гордости твоей.

И говорят: ценою чувства,
Ценой душевной теплоты
Презренья страшное искусство
И гордый смех купила ты.

Нет, грудь твоя полна участия!..
Когда порой снимаешь ты
Личину гордого бесстрашья
Неумолимой красоты,

Когда скорбишь, когда рыдаешь
В величьи слабости твоей —
Я знаю, как ты проклинаешь,
Как ненавидишь ты людей!

В груди, трепещущей любовью,
Вражда бесплодно говорит,
И сердце, обливаясь кровью,
Чужою скорбию болит, —

Не дикий гнев, не жажда мщенья
В душе скорбящей разлита —
Святое слово провиденья
Лепечут слабые уста.

Так, помню, истощив напрасно
Все буйство скорби и страстей,
Смирилась кротко и прекрасно
Вдруг Муза юности моей:

Слезой увлажнены ланиты,
Глаза поникнуты к земле,
И свежим тернием увитый
Венец страданья на челе...

1854

Вопросы и задания ко всей теме

1. Какое из прочитанных стихотворений понравилось вам больше других?
2. Как вы считаете, что современно в лирике Н. А. Некрасова, а что принадлежит своей эпохе?
3. Какие образы, темы, мотивы объединяют любовную лирику поэта?
4. Что, по-вашему, более ценно в художественном произведении: фактическая достоверность или сила образа?
5. Выучите наизусть одно из стихотворений.
6. Сравните образ лирического героя Н. А. Некрасова в стихотворении «Я не люблю иронии твоей...» и в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Я не унижусь пред тобою...». Чье разочарование в любви горше и необратимее?
7. Сравните образ возлюбленной в стихотворениях Н. А. Некрасова «Тяжелый крест достался ей на долю...» и Ф. И. Тютчева «О, как убийственно мы любим...». Подумайте, что наследует Некрасов в традиции русского романтизма и в чем переосмысливает ее.
8. Сравните стихотворение А. А. Ахматовой «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...» и элегию Н. А. Некрасова «Разбиты

все привязанности, разум...». В каком из стихотворений, на ваш взгляд, власть ушедшей любви сильнее над человеком?

9. Напишите рассуждение на одну из тем:

- А. Я. Панаева в жизни и в лирике Н. А. Некрасова.
- «Тяжелый крест достался ей на долю...» — образ женщины в любовной и гражданской лирике Н. А. Некрасова.
- Драматизм любовной лирики Н. А. Некрасова.

Тому, кто заинтересовался этой темой, предлагаем прочесть критические статьи К. И. Чуковского в книге: *Чуковский К. И. Сочинения. В 2 т. — М., 1990. — Т. 1:*

1. «Поэт и палач».
2. «Жена поэта».
3. «Кнутом иссеченная муза».

Алексей Константинович Толстой **1817—1875**

«Садко»

В курсе 10 класса вы уже изучали стилизацию. В творчестве А. К. Толстого это излюбленная форма иносказания. Предлагаем вам расширить свой опыт анализа былины и рассмотреть его в музыке.



*А. К. Толстой.
Фотография*

Литература и музыка

Опера

Н. А. Римского-Корсакова **«Садко»**

Николай Андреевич Римский-Корсаков — создатель опер-былин, опер-сказок. Из пятнадцати его опер девять созданы на сказочные и легендарные сюжеты. На протяжении творческого пути композитор создал много образов былинных героев, но Садко — это герой, родственный душе самого композитора: родился композитор в северном городе Тихвине, усадьба Римского-Корсакова находится на Псковской земле, и Садко живет рядом — в Господине Великом

Новгороде и получает свои богатства от морской царевны Волховы на берегу Волхова.

Садко двенадцать лет плавал по морю-окияну, и Н. А. Римский-Корсаков свою первую симфонию написал в море, будучи в трехлетнем плавании на клипере «Алмаз» (1863—1865 годы). Море было первой любовью композитора, и только стихия музыки могла вернуть моряка на берег, оставить морскую службу, заставить сесть за парту в консерватории, и гуслиар Садко в своем плавании прославляет родные берега. Самого композитора можно сравнить с Садко, сочиняющим былины о земле русской.

После плавания Н. А. Римский-Корсаков, еще молодой композитор, пишет симфоническую музыкальную картину «Садко», которая открывается темой «океана-моря синего». Тема моря продолжала звучать всегда, но должно было пройти еще тридцать лет, прежде чем родилась опера «Садко» в 1897 году.

«Мой род — это сказка, былина, и непременно русские», — говорил Н. А. Римский-Корсаков. Композитор обладал даром не только создавать зримые образы величественных картин природы, размаха и буйства стихий, лирического и величественного их звучания, но и придавать эпическим картинам природы национальный колорит. В его операх звучат вплетенные в музыкальную ткань посвисты снегирия, наигрыши пастушеского рожка или хороводной песни, колокольные звоны, переплетаются голоса природы и несказанная красота звуков русского народного быта.

В его опере «Садко» даны картины народной жизни древнего русского города, картина сказочного подводного царства, созданы образы людей русской земли и фантастических героев подводного царства. Хоровые сцены, пение калик перехожих, озорные скоморошьи припевки и наигрыши, таинственные пророчества волхвов, речитативы ловцов рыбы, их спор с купцами — все это создает образ живой русской старины, которая, как в детстве, соседствует со сказкой и звучит призывами труб морского царя, и в то же время оркестр создает величавую картину морской стихии.

Мы предлагаем вам послушать фрагменты оперы «Садко» и сравнить образы былинных героев, созданных средствами музыки и литературы.

Вторая картина. Песня Садко. Оркестровое вступление. Песня «Ой, ты, темная дубравушка». Садко сидит на берегу Ильмень-озера на бел-горюч камне и поет песню, обращаясь к волнам. Стая лебедей, плывущих к берегу, оборачивается красавицами чудными.



Вопросы к читателю



1. Чем музыка Римского-Корсакова вам близка?
2. Какую картину рисует вашему воображению оркестровое звучание? Сравните картины, созданные оркестром и предваряющие исполнение и завершающие пение Садко?
3. Почему Садко обращается к волнам? Как вы думаете, почему Садко был услышан ими?
4. Почему и в чем изменяется звучание оркестра во время монолога Садко: «А иль и вправду Садка вы слышали?» «Чудо чудное, диво дивное»? Как изменяются интонации в партии самого Садко?
5. Какие средства музыкальной выразительности создают былинный характер звучания песни Садко? Какую роль играет оркестр в создании образа Садко?
6. Почему композитор чередует фантастические и лирические картины в музыке оперы?
7. Какие подтверждения вы находите определению жанра: опера-былина?
8. В этой картине Садко предстает былинным, сказочным героем или реальным человеком? Обоснуйте свою точку зрения.
9. В каком произведении (в музыке или в литературе) образ Садко несет в себе больше черт былинного героя? Обоснуйте ваш ответ.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин
1826—1889

Мотивный анализ литературных произведений

Мотивный анализ художественного текста — особый вид сравнительного анализа, который базируется на сопоставлении образов-символов произведения. Мотивный ана-



И. Н. Крамской.
М. Е. Салтыков-Щедрин. 1879 г.

лиз всегда предполагает проблемный путь его осуществления. Его глубина и объем зависят от вашего читательского опыта и умения интерпретировать текст.

Предлагаем вам попробовать свои силы в осуществлении этого вида анализа текста.

Для осуществления мотивного анализа повести **М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»** мы предлагаем вам сначала выделить мотив, который мы будем исследовать:

***мотив взаимоотношений
власти и народа.***

Рассмотрим (в сравнительном аспекте) полярные точки анализа: по времени и по концепции.

Изучая в 10 классе «Историю одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, вбирающего в себя опыт всей русской литературы, мы не только охватываем пространство этого произведения, выявляя различные стороны отношений власти и народа, показанные этим автором, но и обращаемся к произведениям других писателей.

1. Сравнение решения конфликта власти и народа в повести **А. С. Пушкина «История села Горюхина»**, **Н. В. Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»**, в рассказе **Н. С. Лескова «Человек на часах»** и у современного писателя **М. Жванецкого** в цикле его рассказов **«Так жить нельзя»**.

Наше внимание будет сосредоточено не только на выявлении общности идей писателей разного времени, но и на своеобразии отражения этого мотива в указанных произведениях, на анализе причин различного понимания разными авторами этой сложной проблемы. В предложенной схеме изучения произведений Салтыкова-Щедрина и Лескова мотивный анализ проходит сразу по двум направлениям: сравнение путей разрешения конфликта писателями разных времен (Пушкин — Гоголь — Салтыков-Щедрин — Жванецкий) и диалог писателей одного времени, но с диамет-

рально разными представлениями о характере взаимоотношений власти и народа: Салтыков-Щедрин и Лесков.

Для осуществления такого плана необходим проблемный анализ «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вы можете это сделать по плану, предложенному в вашем учебнике, фокусируя свое внимание на следующих проблемных вопросах:

Почему Салтыков-Щедрин выбирает жанр «трагической сатиры» для написания хроники?

Здесь необходимо рассмотреть историю города Глупова и соотнести степень реальности и вымысла в ее описании, а также ответить на вопрос: что смешного и что страшного в повести?

После такой работы мы уже готовы продумать следующую линию анализа:

Чем похожи и в чем различны «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «История села Горюхина» А. С. Пушкина и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя?

Такая работа даст вам возможность на разных уровнях — композиционном, смысловом, образном — осознать нюансы понимания Пушкиным и Гоголем этой проблемы «взаимосвязи народа и власти», увидеть преемственность гоголевской и пушкинской линий в русской литературе у Салтыкова-Щедрина, что сделает более полным и сам анализ произведения.

Ряд произведений для мотивного анализа можно расширить, включив в него произведения А. С. Пушкина («Борис Годунов»), И. С. Тургенева («Записки охотника»), Н. А. Некрасова («Забывтая деревня», «Кому на Руси жить хорошо»), М. А. Шолохова («Тихий Дон»).

Такая панорама позволяет детально проследить различные варианты разрешения конфликта власти и народа, увидеть причины этого конфликта, выбрать собственную позицию в этом вопросе и представить себе, в каком образе воплощается откровеннее всего отношение автора к проблеме.

Например, при изучении произведения А. С. Пушкина «Борис Годунов» образом-символом мотива власти и народа становится встреча Бориса Годунова с Юродивым, произносящим слова: «Нельзя молиться за царя-ирода!»

Символ отношений власти и народа при чтении «Забытой деревни» Н. А. Некрасова — это крестьяне, разводящие руками и растерянно произносящие: «Вот приедет барин...».

В «Тихом Доне» М. А. Шолохова таким символом является черное солнце и могучее течение Дона, сносящего все следы времени и воплощающего вечную жизнь природы.

Мотивный анализ может выявлять и особенности разрешения похожих конфликтов в сходных ситуациях писателями разных эпох и национальных художественных школ.

Вы можете проиллюстрировать это на примере разрешения конфликта «отцов и детей» у П. Мериме в новелле «Маттео Фальконе» и у Н. В. Гоголя («Тарас Бульба»), в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и в романе А. С. Пушкина «Дубровский», в романах О. де Бальзака «Отец Горио» и И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Так, все более расширяя круг произведений для мотивного анализа, картина мотива становится все более объемной и содержательной. Предлагаем вам самостоятельно осуществить предложенные выше линии мотивного анализа.

III раздел

*Вопросы для повторения
произведений курса
10 класса*



Труд читателя не кончается прочтением последней страницы художественного текста. Мысленно возвращаясь к прочитанному, мы пытаемся разрешить вопросы, возникшие при чтении, а к великим классическим произведениям возвращаемся не один раз. Готовясь к экзамену по литературе, непременно перечитывайте тексты классических произведений, сравнивайте свои первые впечатления с нынешними. В этом вам помогут вопросы на повторение и углубление ваших впечатлений от прочитанного, которые мы предлагаем вам по основным произведениям курса 10 класса.

Очень полезно, когда перечитывание происходит под определенным углом зрения. Чтобы облегчить вашу задачу, мы приводим вопросы по *основным* произведениям курса литературы 10 класса и предлагаем темы сочинений по произведениям и творчеству писателей и общечеловеческим проблемам.

А. С. Пушкин

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

1. Что восхищает и что ужасает вас в поэме?
 2. Каким настроением окрашены начало и финал поэмы?
 3. Как связаны наводнение и бунт Евгения?
 4. Почему Медный всадник преследует бедного Евгения?
 5. Почему стук копыт Медного всадника назван «тяжело-звонким»?
 6. Как вы представляете себе картину пролога и эпилога поэмы?
 7. На чьей стороне автор поэмы — на стороне властелинов истории? ее жертв?
-

«БОРИС ГОДУНОВ»

1. В чем для вас трагизм пьесы о Смутном времени?
2. Как проявляется художественное «беспристрастие» А. С. Пушкина в образах Годунова и Отрепьева?
3. Кого из действующих лиц и в какие моменты вы представляете себе наиболее явственно?
4. Как изменился народ от начала трагедии (Девичье поле) к ее концу (Лобное место. Кремль)?

5. В чем смысл сопоставления «русских» и «польских» сцен?
 6. Что привело Бориса Годунова к гибели?
 7. Правит ли нравственный закон историей?
-

Темы сочинений

1. «Море» В. А. Жуковского и «К морю» А. С. Пушкина.
2. «Памятник» Г. Р. Державина и А. С. Пушкина.
3. Любимое мною стихотворение А. С. Пушкина.
4. Лучший романс на стихи А. С. Пушкина. «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает» (Искусство и любовь в лирике А. С. Пушкина).
5. «Друзья мои! Прекрасен наш союз!» (Дружеские послания в лирике А. С. Пушкина).
6. «Народов вольность и покой...» (Закон и свобода в лирике А. С. Пушкина).
7. «Мы рождены для вдохновенья...» (Назначение поэта и его судьба в лирике А. С. Пушкина).
8. Человек и природа в лирике А. С. Пушкина.
9. «Город пышный, город бедный...» (Петербург в лирике А. С. Пушкина; «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Пиковая дама»).
10. Народ и власть в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».
11. Исключительные и обыкновенные личности («Повести Белкина» и «Маленькие трагедии»).
12. «Россия! встань и возвышайся!» (Судьба родины в поэзии А. С. Пушкина).

М. Ю. Лермонтов

«ДЕМОН»

1. Почему Демону смешон «всякий верящий»?
 2. Что привлекает Демона в человеческой жизни?
 3. Чем привлекает Демон автора?
 4. Почему поэт называет Демона *мой*?
 5. Почему только в финальной строфе автор открывает свои отношения с Демоном?
 6. Почему ангел при первой встрече с Демоном отступает, а потом отнимает Тамару?
 7. За что наказан Демон и почему обречен на вечное одиночество?
-

Темы сочинений

1. «Мне нужно действовать...» (Мотивы борьбы и подвига в лирике М. Ю. Лермонтова).
2. Презрение или гнев? (Светское общество в лирике М. Ю. Лермонтова).
3. «С души как бремя скатится...» (Минута счастья в лирике М. Ю. Лермонтова).
4. «Любить, но кого же?» (Одиночество и гармония в лирике М. Ю. Лермонтова).
5. «Всесожигающий костер» (Поэзия и ее назначение в лирике М. Ю. Лермонтова).
6. «Пророк» А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова.
7. «Демон» М. А. Врубеля и М. Ю. Лермонтова.
8. Демон в живописи М. А. Врубеля и скульптура Мефистофеля М. М. Антокольского.
9. Мои любимые строфы поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».
10. Образ нечистой силы в русской литературе первой половины XIX века (Н. В. Гоголь. «Портрет», «Вечера на хуторе близ Диканьки», А. С. Пушкин. «Сказка о попе и о работнике его балде», «Сцена из Фауста», М. Ю. Лермонтов. «Демон»).

Н. В. Гоголь

«ПОРТРЕТ»

1. Чем встревожила вас повесть Н. В. Гоголя «Портрет»?
2. Чем различается облик Чарткова в его каморке на Васильевском острове и в апартаментах на Невском проспекте?
3. Прав ли В. Г. Белинский, говоря, что вторая часть — «приделка, которая решительно ничего не стоит»?
4. Что губит и что спасает талант художника?

Темы сочинений

1. Подлинное и мнимое искусство.
2. Трагедия художника.

А. Н. Островский

«ГРОЗА»

1. Каковы законы «темного царства» и кто из героев А. Н. Островского нарушает их?
2. Что отличает протест Катерины от действий Варвары, возмущение Кулигина от поступков Кудряша?

3. Кто оказывается в пьесе победителем — Кабаниха или Катерина?
 4. Почему трагедия Катерины воспринимается как социальное явление?
 5. Почему пьеса названа «Гроза»? Как образ грозы связан с развитием действия в драме А. Н. Островского?
-

«БЕСПРИДАННИЦА»

1. Что тяготит и вдохновляет героиню пьесы? Что отличает ее от Катерины из пьесы А. Н. Островского «Гроза»?
2. Какой выбор предлагает Ларисе жизнь и почему она не согласна с ним?
3. Кто из героев пьесы искренне добр по отношению к Ларисе?
4. Почему Лариса полюбила Паратова и обманулась в нем?
5. Заслужил ли Карандышев жестокое отношение к себе?
6. Почему человек может стать «вещью»?
7. Почему Лариса благодарит Карандышева за смертельный выстрел и умирает со словами любви ко всем?

Темы сочинений

1. Предсмертные монологи Катерины и Ларисы в драмах А. Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница».
2. Неизбежность конфликта Катерины и Кабанихи в драме А. Н. Островского «Гроза».
3. Образ грозы в одноименной пьесе А. Н. Островского.
4. Волга в драмах А. Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница».
5. Властители и жертвы «темного царства» в драмах А. Н. Островского.
6. Мечтатель Кулигин и его попытки борьбы с «темным царством».
7. Борис и Тихон в их отношении к Катерине в драме А. Н. Островского «Гроза».
8. Пьесы А. Н. Островского на сцене и в кино.
9. «Гроза» А. Н. Островского в оценке Н. А. Добролюбова и Д. И. Писарева.

И. А. Гончаров

«ОБЛОМОВ»

1. Что в романе вызывает горечь, а что — ваше сочувствие?
2. На чьей стороне автор в спорах Обломова и Штольца?

3. Почему жизнь-мечта для Обломова привлекательнее жизни реальной?
4. Почему любовь Ольги Ильинской не смогла изменить Обломова?
5. В чем драма жизни Обломова и деятельности Штольца?
6. Как выглядит Обломов в момент слушания арии из оперы Беллини «Норма» и в доме Пшеницыной?
7. В чем сходство и различие начала и конца романа?
8. Почему И. А. Гончаров сравнивает существование Обломова с широким гробом, сделанным собственными руками?
9. Какой смысл вкладывают в слово *обломовщина* И. А. Гончаров и Н. А. Добролюбов?

Темы сочинений

1. Самый счастливый и самый мучительный день в жизни Обломова в одноименном романе И. А. Гончарова.
2. Отчего счастье недоступно ни праздному Обломову, ни деятельному Штольцу?
3. Обломов глазами Ольги, Штольца, Пшеницыной. «Началось с неумения надевать чулки, кончилось неумением жить».

И. С. Тургенев

«ОТЦЫ И ДЕТИ»

1. Каковы причины нигилизма Базарова? Какова цель Базарова?
2. Достойны ли уважения аристократы, изображенные в романе (Кирсановы, Одинцова)?
3. В чем противоречивость отношения Базарова к народу и народа к нему?
4. Какие ситуации в романе повторяются? Как они подчеркивают изменения, происходящие в героях романа?
5. Почему Базаров чувствует себя униженным любовью к Одинцовой?
6. Почему И. С. Тургенев заканчивает роман смертью героя?
7. Какие споры, происходящие на страницах романа, «ожили» в наше время?

Темы сочинений

1. «Поединки» Базарова и Павла Петровича Кирсанова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети».
2. Почему распалась дружба Аркадия Кирсанова и Базарова?
3. Базаров как сын.

4. Отношение Базарова и автора романа к природе и искусству.
5. Базаров и Одинцова в их отношении к любви.
6. Нигилизм как сила, сокрушающая самого Базарова.
7. Смерть Базарова глазами И. С. Тургенева и Д. И. Писарева.
8. Гамлет или Дон Кихот — путеводная звезда Базарова?
9. «Тайная психология» в романе И. С. Тургенева.
10. Герои И. С. Тургенева на rendez-vous.
11. Герой времени в романах М. Ю. Лермонтова и И. С. Тургенева. «Всякий человек сам себя воспитать должен».

Н. А. Некрасов

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

1. Что открыли в своем странствии по Руси мужики-правдоискатели?
2. Чья судьба в поэме представляется вам самой трагической? Кому тяжелее всех живется на Руси?
3. Какие стороны народного характера позволяют Н. А. Некрасову сказать о родине: «Ты и могучая, ты и бессильная...»?
4. Как и для чего вводит Н. А. Некрасов в поэму элементы устного народного творчества?
5. Кого из героев поэмы народ уважает и кого презирает?
6. Как песни Гриши Добросклонова спорят с горьким итогом жизни Савелия: «Что на роду написано, того не миновать»?
7. Какие стороны поэмы сближают ее с народным эпосом?

Темы сочинений

1. Петербург в лирике Н. А. Некрасова.
2. «Долюшка женская» в поэзии Н. А. Некрасова.
3. Н. А. Некрасов в борьбе за гражданскую поэзию.
4. Русская природа и русский человек в поэзии Н. А. Некрасова.
5. Народ в поэзии Н. А. Некрасова и живописи художников-передвижников.
6. Поиски правды в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».
7. Н. А. Некрасов и А. Т. Твардовский.

Н. Г. Чернышевский

«ЧТО ДЕЛАТЬ?»

1. Какие проблемы ставит в своем романе Н. Г. Чернышевский? От чего зависит их решение?

2. В чем отличие жизненных принципов и поведения «новых людей» от законов «старого мира»?
3. В чем публицистичность романа? Почему на его страницах то и дело вспыхивает спор с «проницательным читателем»?
4. С какими трудностями внешнего и внутреннего порядка сталкиваются «новые люди»? Что позволяет им победить эти трудности?
5. В чем гуманистический пафос теории «разумного эгоизма»?
6. В чем своеобразие Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны как личностей?
7. Чем отличается Рахметов от «обыкновенных» новых людей? Какие качества делают его «особенным человеком»? Какие стороны своей натуры он развивает, с какими борется?
8. В чем реальны и в чем утопичны картины общества будущего, нарисованные в четвертом сне Веры Павловны?
9. Как отвечает Н. Г. Чернышевский на вопрос, поставленный в заглавии романа?
10. Почему роман, написанный в равелине Петропавловской крепости, проникнут оптимизмом?

Темы сочинений

1. Проблема любви и переустройства общества в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?».
2. Современна ли теория «разумного эгоизма» Н. Г. Чернышевского?
3. «Новые люди» в романах И. С. Тургенева и Н. Г. Чернышевского.
4. Утопия Н. Г. Чернышевского и антиутопия Замятина в романе «Мы».

Ф. М. Достоевский

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1. Чем отличается преступление Раскольникова от обычного уголовного преступления?
2. Что толкает Раскольникова на убийство? Какова мотивация этого преступления, по Раскольникову?
3. Почему действие, задуманное как акт гражданского и личного мужества, превращается в преступление?
4. Какое значение имеет в романе история семьи Мармеладовых? Какие душевные свойства Раскольникова проявляются в отношениях с членами этой семьи?

5. «Преступление» Сони и преступление Раскольникова: что общего, в чем разница?
6. Почему в сцене чтения Евангелия Раскольниковым и Соней (ч. IV, гл. 4) редакция журнала, в котором впервые печатался роман Ф. М. Достоевского, увидела «следы нигилизма» и потребовала ее изъятия?
7. Что заставляет Раскольникова сделать «явку с повинной»?
8. Добра или зла желает Раскольникову Порфирий Петрович?
9. В чем состоит наказание Раскольникова?
10. Раскаивается ли Раскольников в своем преступлении?
11. Что общего видит Ф. М. Достоевский в революционно-социалистических стремлениях к изменению мира и в теории Раскольникова о великих людях?
12. Считает ли Ф. М. Достоевский, что Раскольников — «герой времени»? Почему? Можно ли поставить Раскольникова в один ряд с Базаровым и Рахметовым?

Темы сочинений

1. Причины преступления Раскольникова и его оценка автором романа.
2. Кто и за что наказан в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»?
3. «Поединки» Раскольникова и Порфирия Петровича.
4. Почему Сонечка названа «вечной»?
5. Лужин и Свидригайлов как спутники Раскольникова.
6. Петербург в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».
7. Монологи героев и речь автора романа.
8. «Пиковая дама» А. С. Пушкина и роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

М. Е. Салтыков-Щедрин

«ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

1. Раскройте справедливость слов М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы для тех, которые ими пользуются».
2. Почему «злополучный фатум тяготел над головлевской семьей»?

3. Почему распалась семья Головлевых?
4. Почему Иудушка Головлев пережил всех членов своей семьи? Как писатель относится к смерти этого героя?

Темы сочинений

1. Эволюция Иудушки Головлева.
2. Гротеск и психологический анализ в романе «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина.
3. Образ народа и его правителей в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.
4. В чем сходство и различие сатирических сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина с фольклором?

Л. Н. Толстой

«ВОЙНА И МИР»

1. Почему в годы мира люди оказываются разьединенными, а в войне складывается человеческое единство?
2. Почему русские победили при Шенграбене и потерпели поражение при Аустерлице?
3. Как меняется отношение к Наполеону у Андрея Болконского и Пьера Безухова?
4. В чем, по мнению Л. Н. Толстого, зависимость человека от истории и истории от человеческой воли? В чем преступление Наполеона и подвиг Кутузова?
5. Какие события ведут к единству, общности людей и какие к вражде, к раздору?
6. Кто более прав в богучаровском споре?
7. В чем, по мнению Л. Н. Толстого, состоит безнравственность «светского круга»?
8. Как и когда природа пробуждает в героях Л. Н. Толстого стремление к истинной жизни, естественной и справедливой?
9. Почему Наташа увлеклась Анатолием Курагиным? Что отличает Наташу Ростову от окружающих ее людей, в том числе от членов ее семьи, и что у них общего?
10. Чем восхищен и чего не одобряет Л. Н. Толстой в Ростовых, Болконских?
11. Почему некоторые герои Л. Н. Толстого тяготеют жизнью «своего круга»? Как Андрей Болконский и Пьер Безухов ищут новые пути в жизни?
12. Что помогает А. Болконскому и П. Безухову и что мешает в поисках жизни, основанной на правде, добре и нравственной кра-

соте? Какие этапы в этих поисках они проходят? Что отличает их внутренний мир и судьбы от людей типа Бориса Друбецкого, от Николая Ростова?

13. Каково значение Бородинского сражения в судьбах героев и сражающихся армий?

14. Почему сожженная Москва осталась непобежденным городом?

15. Почему в романе от начала к концу увеличивается количество глав, посвященных народу и философии истории?

16. Какие начала в человеке ведут, по мысли Л. Н. Толстого, к счастью: добро, ум, красота, близость к природе?

Темы сочинений

1. Шенграбен и Аустерлиц в судьбах героев и армий.
2. История как сумма миллионов войн.
3. Малость царей и величие простого человека.
4. Поэзия неба над Аустерлицем и ночи в Отрадном.
5. Семья Ростовых и отношение к ней автора романа.
6. Толстой о мудрости Кутузова.
7. Отношение русского народа к Наполеону и пленным французам.
8. Бородино — нравственная победа русских.
9. Аристократия и народ в романе Л. Н. Толстого.
10. Музыка в жизни героев Л. Н. Толстого.
11. Преображения Наташи Ростовой.
12. Причины мира и войны в душе человека и в обществе.

А. П. Чехов

«ИОНЫЧ»

1. В чем пошлость жизни семьи Туркиных, «самой образованной и талантливой» семьи в губернском городе С.?
2. Одинаково ли относится А. П. Чехов к Екатерине Ивановне и ее родителям на всем протяжении рассказа?
3. Какие стороны жизни Старцева открывает А. П. Чехов, чтобы показать нравственное оскудение героя?
4. Чем объясняет А. П. Чехов превращение Старцева в Ионыча и кого считает виновным в нем?
5. Зачем и когда появляются в рассказе напоминания о пушкинской поэзии и его эпохе?

«ВИШНЕВЫЙ САД»

1. Почему А. П. Чехов назвал «Вишневый сад» *комедией*?
2. Одинаково ли относится А. П. Чехов к Раневской и Гаеву? Почему они расстаются с вишневым садом? Трагично ли это для них? Обвиняет ли А. П. Чехов этих героев в отсутствии практичности, деловой хватки? Почему автор делает смешным Симеонова-Пищика?
3. В чем слуги похожи на господ и зачем А. П. Чехов подчеркивает это сходство?
4. Почему Лопахин и Раневская симпатизируют друг другу, несмотря на разницу в социальном положении?
5. Почему Аня разделяет надежды Трофимова? Верите ли вы, что Трофимов способен бороться за их осуществление?
6. Как А. П. Чехов помогает нам в судьбах «недотеп» почувствовать поэзию жизни?

Темы сочинений

1. Несостоявшееся свидание Ионыча.
2. Ирония в стиле и композиции рассказа «Ионыч».
3. Провинциальная жизнь в рассказах и повестях Чехова.
4. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и рассказ А. П. Чехова «Дама с собачкой».
5. Образ вишневого сада в сознании героев пьесы А. П. Чехова.
6. Желания и действия героев пьесы.
7. Драма или комедия «Вишневый сад» А. П. Чехова?
8. Покаяния Катерины («Гроза» А. Н. Островского) и Раневской («Вишневый сад» А. П. Чехова).
9. Почему «Вишневый сад» так часто ставят на современной сцене?

Заключение



Перевернута последняя страница этого необычного события. Читатели с обширным эстетическим опытом, наверное, обратили внимание на диалог разных искусств и времен в книге.

Мы постарались, чтобы информация и задания, которые вам были предложены, не только разбудили ваше познавательное любопытство, не только стали прагматически полезны при подготовке к урокам литературы в 10 классе, но и заставили задуматься над главными вопросами жизни и смерти, чести и достоинства человека.

Мы хотели, чтобы вы увидели разные стороны любви, прошли вместе с великими писателями Золотого века русской литературы путями мук и отчаяния к сладостному восторгу слияния с любимыми. Чтобы и ваша душа стала наполнена трепетным чувством *со-переживания, со-чувствия*.

Вы проживали с героями литературных произведений не выдуманную кем-то, а свою собственную жизнь, ведь искусство прорастает в нас как дерево и живет, разветвляя и расширяя горизонты нашей души.

И гибель, и спасенье,
и счастье, и боль,
прозреньё, наважденье,
душистый мед и соль.

Искусство не паромщик,
не посох, не броня,
не воин и не кормщик,
но волшебство огня.

До раны обжигая,
притягивает вновь.
Начала нет и края...
Искусство, как любовь.

Литература и кино

Посмотрите вокруг себя и попробуйте ограничить то, что привлекает ваш взгляд, пределами условной рамки. Как вы думаете, тот, кто сможет заглянуть в эту рамку, увидит то же, что вы? Посетят ли его те же мысли, что и вас? Передать через визуальный образ свои мысли, свое настроение — задача очень сложная. Пожалуй, даже более сложная, чем выразить себя в слове, ведь кино — искусство синкретичное, и для того, чтобы его произведения оказались совершенными, автору нужно владеть множеством художественных языков: и языком литературы, и живописи, и танца... Нужно уметь бережно и тонко находить соответствия между тем, что мы видим на экране, выстраивать композицию кадра, и, что слышим, сочетать звук внутри кадра и за кадром.

Назовем те элементы «азбуки» кино, которые, с нашей точки зрения, обеспечат понимание и восприятие данного вида искусства.

Начнем наш разговор с кадра.

Кадр — это отдельный фотографический снимок на пленке и отрезок между двумя склейками (его границы — команды «мотор» — «стоп»). В период немого кино преобладает «рубленный кадр», позже появился удлинённый кадр, говорят «режиссер „тянет“ кадр», техника развивается и позволяет как бы «продлить мгновение». Таким образом, особенности кадра зависят от возможностей камеры. Здесь можно осуществить параллель с литературой. Есть произведения, в которых краткие эпизоды, картины следуют одна за другой. Например, у Константина Воробьева в его «Синели». А вот у Толстого даже предложения длинные и описание действий долгое, обстоятельное...

Теперь обратимся к понятию *план*. План может быть *общим*, *крупным*, *сверхкрупным*. Сопоставление этих планов является одним из средств создания художественного образа в кино. План определяется степенью удаленности камеры от снимаемого субъекта.

Общий план — это панорамный показ пространства, в котором предметы и люди фиксируются камерой издалека, а зритель занимает по отношению к героям отстраненную позицию.

Крупный план используется в том случае, если необходимо показать героев, предметы, события рядом со зрителем, создать впечатление его личного участия в том, что происходит на экране.

Сверхкрупный план — это, например, когда глаза или губы проецируются на весь экран. Зритель как бы оказывается даже не рядом, а словно внутри персонажа, он как бы внедряется в область психологии героя.

Далее необходимо остановиться на таком понятии как ракурс. *Ракурс* — «точка зрения» снимающей камеры. Разноракурсная съемка позволяет кинокамере активно участвовать в происходящем, видеть его с разных сторон. Есть понятие «субъективной камеры», когда ракурс съемки принимает неестественное, чисто субъективное положение, например, в фильме «Летят журавли» падающий герой видит хоровод кружащихся берез, точнее, их вершин на фоне неба.

Важнейшее средство кинематографического синтеза, способ организации всего материала — *монтаж*. Монтаж в кинематографе можно соотнести с созданием композиции литературного произведения. Ведь писатель располагает свой материал в виде отдельных эпизодов, фрагментов, глав, и этот порядок является частью композиции, он подчинен определенным целям, как например, роман Лермонтова «Герой нашего времени».

В кинематографе существует несколько видов монтажа: *горизонтальный, параллельный, «рубленый», вертикальный*.

В каких же случаях режиссер использует эти виды монтажа?

Горизонтальный — это такой монтаж, в котором каждый кадр рассматривается как знак, буква, элемент, не имеющий самостоятельного смысла.

Параллельный монтаж — это такое соединение кадра, которое позволяет развернуть повествование одновременно по нескольким линиям, изобразить события, происходящие в разных местах в одно время или в разное. В качестве литературной параллели можно вспомнить кинофильм С. Бондарчука «Война

и мир», в частности, сцены, когда экран, поделенный на две части, повествует о событиях одновременно происходящих в салоне Шеррер и в доме умирающего отца Пьера Безухова.

Теперь попытаемся понять роль света и цвета в кино. Почему о фильме говорят не цветное, а «цветовое кино»?

Свет и цвет, их сочетание и взаимовлияние впервые было осознано в живописи. В кинематографе это сочетание имеет еще бóльшую роль.

Впервые во второй половине 30-х годов С. Эйзенштейн в черно-белом фильме «Иван Грозный» снял цветной эпизод «Пир опричников». Через полвека, когда цветное кино стало обычным явлением, А. Тарковский повторяет эксперимент Эйзенштейна в фильме «Андрей Рублев».

Есть фильмы, в которых кадр равен картине, а есть такие, в которых особая роль принадлежит слову. Существует целое многообразие аудиальных, то есть звуковых, средств кино — это звук, слово и музыка.

Звук, шумы — это то, что делает фильм почти реальностью: шум ветра или морского прибоя, скрип двери или голоса птиц, капли, гулко падающие на землю или в ведро с водой, — все это имеет значение в создании образов, в передаче авторского замысла.

Звук внутрикадровый — тот звук, который сопровождает видимое вами в кадре движение.

Звук закадровый (или фоновый) — тот звук, источник которого находится вне кадра и вам не виден.

Слово — речь персонажей, закадровый комментарий, авторский текст.

Музыка — это важнейшая составная фильма, это как бы его эмоциональное выражение. Музыка может присутствовать как фон, быть в кадре (когда персонаж или персонажи музицируют), она может быть реальным действием, характеризующим персонажа, создающим ситуацию и т. д.

Итак, природа кино двойственна — аудиовизуальная или звукозрительная. Можно выделить условно как бы два типа кино: с изобразительной доминантой и литературной, словесной.

Фильмы Тарковского — это картины, где особую роль играет изображение и звук, например, падающие капли, а вот у фильмов Шукшина — доминанта словесная, там очень важно, что говорят герои. Однако, вероятно, прав

был М. Ромм, который считал невозможным в кинематографе отделение слова от изображения, что это единство «создает опору» для зрительного восприятия, «увеличивает вес диалога».

Задание 1

1. Пронаблюдайте за тем, какую роль в восприятии играет звук на примере любого заинтересовавшего вас фильма.
2. Обратитесь к истории развития кинематографа (например, посмотрите один из фильмов Чарли Чаплина) и ответьте на вопрос: почему при воспроизведении немого фильма возникала необходимость в его музыкальном сопровождении?

В создании художественного фильма участвует огромное количество людей — от режиссера, которому принадлежит руководящая роль, до реквизиторов, на плечи которых ложится необходимость подобрать все предметы обихода, попадающие в кадр.

Задание 2

1. Понаблюдайте за работой режиссера, оператора, звукорежиссера и монтажера на примере одного из фильмов. В чем, с вашей точки зрения, тонкости каждой из этих профессий?
2. Какая из этих профессий вам кажется наиболее интересной и почему?

Говоря о создателях фильма, мы пока еще не упомянули о сценаристе, хотя именно с него фильм, по сути, и начинается. Рождается идея, появляется ее литературное оформление — сценарий, подробное описание последовательности кадров, планов и звукового сопровождения.

Чаще всего, критикуя фильм за отсутствие смысла или содержательные неувязки, вы как раз и замечаете недостатки работы сценариста.

К моменту появления кинематографического искусства литература уже накопила достаточное количество текстов, зарекомендовавших себя не только увлекательными, но и заставляющими задуматься над ключевыми вопросами бытия. И естественно, кинематограф не мог не воспользоваться этим пластом фактически готовых основ для сценариев, проверенных к тому же временем.

Экранизация — интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства — прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто. Сразу же после своего возникновения искусство кинематографа использовало литературные сюжеты и образы. Первый русский игровой фильм «Стенька Разин и княжна» (1908, др. назв. «Понизовая вольница») — экранизация песни «Из-за острова на стрежень». До 1917 года в России было создано около 100 фильмов по романам и повестям А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого и др. Широко экранизировались произведения литературы и за рубежом («Гамлет» Шекспира и др.). После Октябрьской революции 1917 года освоение и развитие реалистических традиций классической и современной литературы значительно способствовали становлению советского киноискусства. С появлением звукового кино неизмеримо обогатились выразительные и жанровые возможности киноискусства — были созданы кинороман, киноповесть и т. д. (Большая советская энциклопедия).

Задание 3

1. Познакомьтесь с повестью братьев **Б. и А. Стругацких «Пикник на обочине»**, одним из вариантов сценария по ней **«Машина желаний»** и фильмом **А. А. Тарковского «Сталкер»**.

Борис Стругацкий:

«Всего получилось не то семь, не то восемь, не то даже девять вариантов. Последний мы написали в приступе совершеннейшего отчаяния, после того как Тарковский решительно и окончательно заявил: „Все. С таким Сталкером я больше кино снимать не буду“... Это произошло летом 1977-го. Тарковский только что закончил съемки первого варианта фильма, где Кайдановский играл крутого парня Алана (бывшего Рэдрика Шухарта). Фильм при проявке запороли, и Тарковский решил воспользоваться этим печальным обстоятельством, чтобы начать все сызнова. Аркадий был с ним на съемках в Эстонии. И вот он вдруг, без всякого предупреждения, примчался в Ленинград и объявил: „Тарковский требует другого Сталкера“. — „Какого?“ — „Не знаю. И он не знает. Другого. Не такого, как этот“... Это был час отчаяния. День отчаяния. Два дня отчаяния. На третий день мы придумали Сталкера-юродивого. Тарковский остался доволен, фильм был переснят. И вот именно тот сценарий, который мы за два дня переписали и с которым Аркадий помчался обратно в Эстонию, был положен в основу фильма. Кроме того, сохранился третий (или четвертый?) вариант сценария... И сохранился (чудом!) самый первый вариант — он известен под названием

„Машина желаний“, хотя, мне кажется, что самое первое, условное название было все-таки „Золотой шар“... Мне кажется, знаатокам и любителям как повести „Пикник на обочине“, так и фильма „Сталкер“ небезлюбопытно сравнивать, насколько первый вариант киносценария отличается от самой повести, а последний вариант — от первого...»

2. Проследите, как менялся при экранизации авторский замысел. Как это изменение отражается в изменении названия произведения («Пикник на обочине» — «Золотой шар» — «Машина желаний» — «Сталкер»)?
3. С какими трудностями, как вам кажется, сталкивается сценарист, перерабатывающий текст литературного произведения?
4. Что можно считать критерием удачности экранизации? По каким параметрам вы бы предложили ее оценивать?

Пока вы учитесь в школе, велик соблазн отказаться от чтения крупных классических произведений и заменить его просмотром экранизации. Однако, как вы уже поняли, это, по сути, невозможно, потому что *экранизация — это интерпретация, истолкование литературного произведения языком другого вида искусства*. И естественно, что автор экранизации мог исказить изначальный смысл, подменить его собственным, привнесенным. Однако знакомство с различными вариантами экранизаций одного и того же произведения, даже и неудачными с общепринятой точки зрения, во многом позволяет приблизиться к пониманию его идей.

Задание 4

1. Как вам кажется, в чем сложность экранизации крупных эпических произведений?
2. Представьте, что вам будет предложено выступить в роли сценариста на съемках новой версии экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Какой принцип отбора и членения на отрывки (серии) художественного материала вы бы положили в основу создаваемого сценария?
3. Какие эпизоды романа Л. Н. Толстого кажутся вам наиболее значимыми для использования их в процессе работы?
4. Напишите сценарный план запомнившегося эпизода романа.

Экспликация — режиссерские заметки по поводу предстоящей постановки. Как правило, экспликация делается в свободной форме и может содержать размышления по поводу содержа-

ния пьесы и роли в ней определенных героев, замечания по поводу характеров персонажей, описания интерьеров и костюмов и так далее.

5. Создайте режиссерскую экспликацию к 1—4-й главам 1-й части 1-го тома романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (салон Анны Павловны Шерер) или 7—11-й глав 1-й части 1-го тома (гостиная Ростовых).
6. Опишите, как, с вашей точки зрения, должен выглядеть, двигаться и вести себя один из главных героев романа.

Первая попытка экранизации романа Льва Толстого была предпринята еще в 1915 году. Фильм снимали В. Гардин и Я. Протазанов. Несколькими годами позднее появился фильм «Наташа Ростова», поставленный П. Чардыниным.

Фильм **Сергея Бондарчука «Война и мир»** по сей день остается общепринятой лучшей экранизацией романа Л. Н. Толстого. Небывалый по тем временам (фильм снимался на протяжении семи лет, постановочный процесс закончен к 1967 году) бюджет — 18 миллионов рублей, огромный перерасход средств, массовка, вошедшая в Книгу Гиннеса, — 120 тысяч человек, сотрудничество с сорока крупнейшими музеями по вопросам точности исторического изображения и реквизита, премия Оскар 1968 года в номинации «Лучший иностранный фильм», фантастические по размаху съемки боевых действий (и хотя, наверное, сейчас зрителя трудно чем удивить, но постарайтесь только осознать, что все, что возникает перед вами на экране, не результат работы специалистов по компьютерной графике, а постановочные съемки, результат живого содействия огромного количества людей, и вы оцените масштаб проделанной съемочной группой работы).

Сергей Бондарчук считал, что, «как всякое подлинно великое творение искусства, роман этот всегда молод, всегда современен, всегда интересен. Люди с волнением читали его в те дни, когда он только появился. Он увлекает и волнует сегодняшних читателей. Он не утратит своей силы, своего обаяния и завтра, и через сто лет... Наша задача — воспроизвести на экране то, что создано Толстым».

Сложность экранизации романа большого объема заключается в том, что прежде всего полноценная экраниза-

ция, построенная по принципу иллюстрирования, дотошно воспроизводящая последовательность всех эпизодов книги, невозможна с точки зрения хронологии. Да и согласитесь, вряд ли она была бы интересна, ведь, начиная снимать фильм, режиссер не ставит своей целью создать некую замену книге, его интересуют отдельные ее стороны, какие-то наиболее значимые, с его точки зрения, ее части. Однако от того, что отбирают в процессе работы с литературным текстом сценарист и режиссер, во многом зависит результат работы.

Направление мысли создателей фильма проявляется, как правило, с первых кадров. Познакомьтесь с первыми эпизодами фильма «Война и мир» режиссера Кинга Видора (Италия — США, 1956). Вы заметили, как пристально отслеживается личная жизнь героев и как отсекается все глубинное, философское, что составляет сердцевину толстовского романа? Конечно, смотреть эту экранизацию достаточно интересно, ведь тяжелый, полный размышлений роман превращен в приятную мелодраму, мы очаровываемся Наташей Ростовой в исполнении Одри Хепберн, переживаем за ее судьбу. Но выявляет ли фильм что-то новое, незамеченное вами в книге? Пожалуй, нет. А ведь цель художественной интерпретации еще и в том, чтобы высветить новым светом, подчеркнуть сокровенные размышления произведения-основы.

Разбирая отдельные эпизоды фильма С. Бондарчука, можно отмечать соответствие или несоответствие толстовским идеям, вопросы порядка возникновения эпизодов и подбор актеров, но, наверное, главным достоинством фильма остается попытка гармоничного перевода романа на язык кино.

Задание 5

1. Начните просмотр фильма С. Бондарчука «Война и мир».

Василий Соловьев (соавтор фильма С. Бондарчука «Война и мир»): Бондарчук очень высоко ценил все, что писал Толстой. Несколько раз он говорил: «Как написал Толстой, у нас все равно не выйдет». Мы хранили каждое слово Толстого. Мы позволили себе единственное изменение: слова

Пьера передали автору. С этих слов начинается картина: «Все мысли, которые имеют огромные последствия, всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто».

2. Какое настроение, какой тон всему фильму задает приведенная в его начале цитата?
3. Что в романе Л. Н. Толстого оказывается для создателей фильма наиболее важным, если отталкиваться от содержания первой вводной цитаты?
4. Фильм состоит из четырех частей, три из которых названы именами главных героев (1-я часть — «Андрей Болконский», 2-я — «Наташа Ростова», 4-я — «Пьер Безухов»), а в название третьей вынесена дата «1812 год». Согласны ли вы с таким делением романа? На какие части разделили бы роман вы при экранизации и как бы их назвали?

Задание 6

1. Прослушайте внимательно музыкальный отрывок, сопровождающий вступление к фильму. Какие настроения в нем царят? Как раскрывает он сопровождаемые визуальные образы?
2. Можно ли говорить о том, что чуткий читатель в работе композитора Вячеслава Овчинникова может услышать все тематические сплетения идей Л. Н. Толстого?

Работа композитора, звукорежиссера и группы озвучивания фильма «Война и мир» достойна особого внимания. Как правило, вы даже не задумываетесь, воспринимая произведение киноискусства, насколько в формировании в вашем сознании образов велика роль самого незаметного звука.

При выборе музыки Бондарчук тоже старался не отступать от достоверности, следуя указаниям, оставленным Л. Толстым в романе. Старый Болконский любит Гайдна, солдаты поют русскую песню «Ах, вы сени, мои сени», у дядюшки поют «Шла девица за водой». В финале звучит «Да здравствует Генрих XIV». Однако, помимо этих звуковых элементов, была проделана воистину фантастическая работа по звуковому оформлению фильма.

Например, тишина. Формально говоря, тишина — это отсутствие звука. Но такого в реальных условиях не бывает никогда. Даже мертвая тишина наполнена множеством

скрипов, вздохов, дуновением ветерка, шелестом травы, скрипом половиц или шорохом мыши. Тишина в кадре может рождать и ощущение покоя, и ощущение тревоги, и непредсказуемости дальнейших событий. Пьер делает (хотя точнее сказать — не делает) предложение Элен — князь Курагин волнуется в соседней зале — за кадром отчетливо журчит вода домашнего фонтанчика, и с каждой секундой ее журчания становится все тревожнее, становится все очевиднее, что в этой неживой тишине, молчании сейчас совершится что-то непоправимое в жизни одного из героев романа. В доме Болконских в Лысых Горах старый князь получил известие о гибели сына. Но мы, зрители, как и входящая в комнату княжна Марья, об этом еще не знаем. Внутри кадра почти тишина — работает токарный станок, но его почти не слышно на фоне закадровой музыки, напряженность которой, рожденная использованием струнными инструментами приема пиццикато, подсказывает, что не случайно так ритмично и деловито работает старик... Пиццикато (*итал.* pizzicato, от pizzicare — щипать) — прием извлечения звука щипком на струнном смычковом музыкальном инструменте.

Мчится тройка, несущая Николая Ростова и Василия Денисова в Москву, — что мы должны слышать? Наверное, шум отбрасываемого конскими копытами снега, фыркание и шумное дыхание загоняемых лошадей, звук ветра, но только тревожная, мятущаяся музыка звучит за кадром. Почему? Откуда она берется? Это состояние души персонажей, обеспокоенных приездом. Неожиданно тревожная музыка сменяется на салонную, свойственную дворянским домам XIX века, и снова тревога, разрываемаемая голосами Ростовых, судорожные объятия княгини Ростовской сына Николая... И теперь, когда на экране появились люди, появился и внутрикадровый звук — восклицания, возгласы, приветствия, восторги... Тревога отступает — и Денисов, волнующийся за свое вторжение в чужую семью, оказывается обласканным и принятым как самый близкий человек.

Один из самых напряженных моментов романа — сцена ранения Андрея на поле в битве при Аустерлице. Взрывы, крики солдат, ржание лошадей... и тишина, хрустальные переливы как фон к изображению облачного, но высокого

неба, которое осознает над собой Андрей. Голос Наполеона: «Вот прекрасная смерть». И снова — на фоне удаляющегося изображения земли, хаотического, а затем систематизирующегося в правильные движущиеся круги плана военных действий — величественная и завораживающая, звучащая рефреном тема поиска истины. В этом эпизоде невозможно оторвать глаз от экрана, несмотря на то что действия практически нет, — благодаря музыке и этим странным фантастическим кругам конных всадников ты неожиданно вместе с Андреем Болконским приходишь к осознанию тщеты всего земного и наличия некоего высшего, божественного смысла в человеческом бытии.

Задание 7

1. На примере одного из запомнившихся эпизодов фильма расскажите о роли музыки в киноповествовании.
2. Выберите один из монологов героев романа «Война и мир» и подберите музыкальное сопровождение для его чтения. Обоснуйте свой выбор.

Мы уже говорили, что, с одной стороны, работа Сергея Бондарчука на сегодняшний день остается лучшей, с другой стороны, в ряде эпизодов мы можем найти и расхождение с текстом толстовского романа.

Задание 8

1. Внимательно просмотрите эпизод «Ночь в Отрадном» (конец второй части фильма «Андрей Болконский»). Обратитесь к тексту Л. Н. Толстого. Точно ли передано настроение романа в этом эпизоде?
2. Какие чувства овладевают Наташей, что рождает в ней ощущение полета?
3. Постарайтесь абстрагироваться от знания текста романа Толстого и расскажите о том, какие эмоции вызывают у вас кадры летней ночи, представленные в фильме.
4. Почему можно говорить о том, что в этом эпизоде присутствует космизм изображения?
5. Свойственен ли космизм сознанию Наташи Ростовой? В чем смысл и ценность ее жизни, по мнению Толстого?

Космизм (греч. kosmos — организованный мир, kosma — украшение) — философское мировоззрение, в основе которого рас-

полагается знание о Космосе и представление о человеке как «гражданине Мира», а также о микрокосмосе, подобном Макрокосмосу. В философии понятие К. связано с учением древних греков о мире как структурно-организованном и упорядоченном целом (*Новейший философский словарь*).

Почему можно говорить о том, что изображение, появляющееся в этой сцене на экране на фоне монолога Наташи Ростовской, свойственно скорее сознанию Андрея Болконского?

6. Какие кинематографические приемы объединяют эпизоды, в которых действует Андрей Болконский (например, эпизод ранения при Аустерлице)?

Ракурс (фр. *rassourcir* — укорачивать) — перспективное сокращение формы предмета, изменяющее его привычные очертания. Ракурс обусловлен точкой зрения на натуру, а также положением натуры в пространстве.

Задание 9

1. Выберите один из эпизодов фильма и сопоставьте его с эпизодом романа. Обратите внимание на роль ракурса и кинематографического плана. Укажите, как сочетаются внутрикадровый и закадровый звуки. Поразмышляйте, насколько соответствует в выбранном вами эпизоде режиссерский замысел воплощению мыслей Л. Н. Толстого.

Теперь мы предлагаем вашему вниманию несколько заданий для самостоятельной работы по аналогии с проделанной по творчеству Федора Михайловича Достоевского. Они носят в большей степени творческий характер и рассчитаны на то, что уже проделанной работой вам было сообщено основное направление поисков и решений.

Задание 10

1. Обратитесь к фильму Льва Кулиджанова «Преступление и наказание» (1965). Почему в прологе появляется сцена бегства Раскольникова? Какое настроение оно придает началу просмотра?
2. Как в фильме реализован прием сна (часто используемый Достоевским — как вы помните, в романе целый ряд подобных эпизодов, которые позволяют раскрыть подсознательные ду-

шевные движения героя и развитие его философии)? Почему у Кулиджанова сон и ирреальность проникают даже в те эпизоды, где у Достоевского этого нет? Можно ли это считать вмешательством в ткань романа? Как этот прием работает на раскрытие идей романа Достоевского?

3. Почему начальные размышления Раскольникова (внутренний монолог) звучат на фоне изображения зыбкой воды каналов Петербурга? Как пристальное внимание кинематографистов к воде отражает настроение романа Достоевского?
4. Кто из актеров фильма показался вам более убедительным? Почему?
5. Сравните финал фильма и финал романа. Что изменили создатели экранизации? Как влияют эти изменения на прочтение философии Достоевского?

Задание 11

1. Посмотрите фильмы «Идиот» И. Пырьева (1958) и В. Бортко (2003). Сравните одного из главных героев в исполнении разных актеров. Чье воплощение вам более близко и почему?
2. Как вам кажется, с каким чувством каждый из Мышкиных в экранизациях присутствует на именинах Настасьи Филипповны?

Владимир Бортко: «Я снимал историю князя Мышкина, который, начитавшись вдали от России книг о ней, представляет себе людей и русскую жизнь как некий идеальный мир. Попав в реальную Россию, сталкивается с обыкновенной жизнью со страстями и разными людскими интересами. Мышкину лично ничего не надо, он хочет, чтобы всем было хорошо».

Согласны ли вы с такой трактовкой образа князя Мышкина? Что, с вашей точки зрения, он такое — действительно душевно больной человек, святая простота, идиот или нечто большее?

3. Не возникает ли у вас при просмотре экранизации В. Бортко ощущения, что многое из происходящего Мышкин-Миронов знает наперед? Что тогда заставляет его вступать в конфликт с людьми, в сущности, страстно-порочными?
4. Вспомните цитату, открывающую фильм С. Бондарчука «Война и мир». Как вы думаете, почему толстовская идея так и остается нереализованной? Почему князь Мышкин, постоянно задающийся вопросом о доброте человека, оказывается проигравшим? Что мешает людям честным объединиться?

Содержание

Введение	3
Раздел I. Теоретико-литературные понятия	5
Литературные направления	6
Классицизм	—
<i>Литература и живопись.</i>	—
<i>Литература и архитектура</i>	—
Романтизм	18
<i>Литература и живопись.</i>	—
<i>Литература и музыка.</i>	—
Роды литературных произведений	21
Лирика	22
Эпос	23
Драма	—
Жанры литературных произведений	24
Жанры лирических произведений	26
Лирическая поэзия	—
Любовная поэзия.	—
Гимн	27
Послание.	28
Элегия	29
Отличие лирического стихотворения от эпического	—
Жанры эпических произведений	30
Эпическая поэзия	—
Повесть	31
Рассказ	33
Жанры драматических произведений	—
Комедия	34
Трагедия	37
Раздел II. Изучение литературных произведений.	
Практические задания	43
Теодор Амадей Гофман	45
Создание образа направления	—

«Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»	
<i>В переводе А. Славинской</i>	48
«Золотой горшок». <i>В переводе А. Славинской</i>	49
Александр Сергеевич Пушкин	54
Изучаем тему сами	—
Культурно-семантические образы петербургского прост- ранства (на материале поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»)	54
«Создание проклятой ошибки...»	55
«Красуйся, град Петров...»	61
Анализ поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»	62
«И бледный день уж настает... ужасный день!»	64
«Куда ты скачешь, гордый конь?»	66
<i>Литература и изобразительное искусство</i>	67
Диалог времен	68
Александр Александрович Блок. Петр	—
Иннокентий Федорович Анненский. Петербург	69
<i>Литература и скульптура</i>	76
<i>Литература и музыка</i>	85
<i>Литература и живопись</i>	90
Как писать сочинение?	96
Любовь и жизнь в стихотворениях русских поэтов	—
Александр Сергеевич Пушкин. Сожженное письмо	99
Николай Алексеевич Некрасов.	
«О письма женщины, нам милой...»	100
Михаил Юрьевич Лермонтов	102
Сопоставительный анализ	—
Демон Лермонтова	—
Сопоставление поэмы и лирического стихотворения	—
Михаил Юрьевич Лермонтов. Мой демон.	103
<i>Литература и живопись</i>	108
Николай Васильевич Гоголь	111
Сопоставительный анализ литературных произведений	—
Удивительная жизнь вещей	—
Н. В. Гоголь и О. Уайльд: о сопряжении несопряжимого	—
<i>Литература и графика</i>	119
Александр Николаевич Островский	120
<i>Литература и кино</i>	—
Иван Александрович Гончаров	—
Ответ на проблемный вопрос	—
«Обломов»	122

Афанасий Афанасьевич Фет	129
Исследовательская работа	—
Любовь в лирике А. А. Фета	—
«В тиши и мраке таинственной ночи...»	130
«Томительно — призывно и напрасно...»	131
«Ты отстрадала, я еще страдаю...»	—
«Нет, я не изменил. До старости глубокой...»	132
«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»	134
«Я тебе ничего не скажу...»	136
Федор Иванович Тютчев	140
Сопоставительная интерпретация поэтических текстов...	—
Два «фонтана». Стихотворения А. А. Фета и Ф. И. Тютчева	—
Афанасий Афанасьевич Фет	
«Ночь и я, мы оба дышим...»	143
Федор Иванович Тютчев	
«Смотри, как облаком живым...»	144
Николай Алексеевич Некрасов	147
Сопоставительный анализ текста	—
«Моя вторая муза...». Любовная лирика Н. А. Некрасова	148
«Они горят!.. Их не напишешь вновь...»	149
«Давно — отвергнутый тобою...»	150
«Я не люблю иронии твоей...»	151
Прости	152
«Не знаю я тесней союза...»	154
Алексей Константинович Толстой	157
«Садко»	—
<i>Литература и музыка</i>	—
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин	159
Мотивный анализ литературных произведений	—
Раздел III. Вопросы для повторения произведений курса 10 класса	163
Темы сочинений	164
Заключение	175
Приложение	176
<i>Литература и кино</i>	—

Учебное издание
Серия «Академический школьный учебник»

Читатель и время
Рабочая книга по литературе
10 класс

Авторы-составители

Маранцман Владимир Георгиевич
Маранцман Елена Константиновна
Никифорова Светлана Алексеевна и др.

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*

Редактор *Л. Б. Миронова*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Художники *О. П. Богомолова, О. Г. Иванова*

Технический редактор и верстальщик *Е. В. Саватеева*

Корректоры *Е. В. Павлова, Н. А. Юсупова, Т. Ю. Дубровина*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции

ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01.

Подписано в печать с оригинал-макета 00.00.00. Формат 60 × 90^{1/16}.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 00,00. Тираж 00 000 экз. Заказ № .

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».

127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru